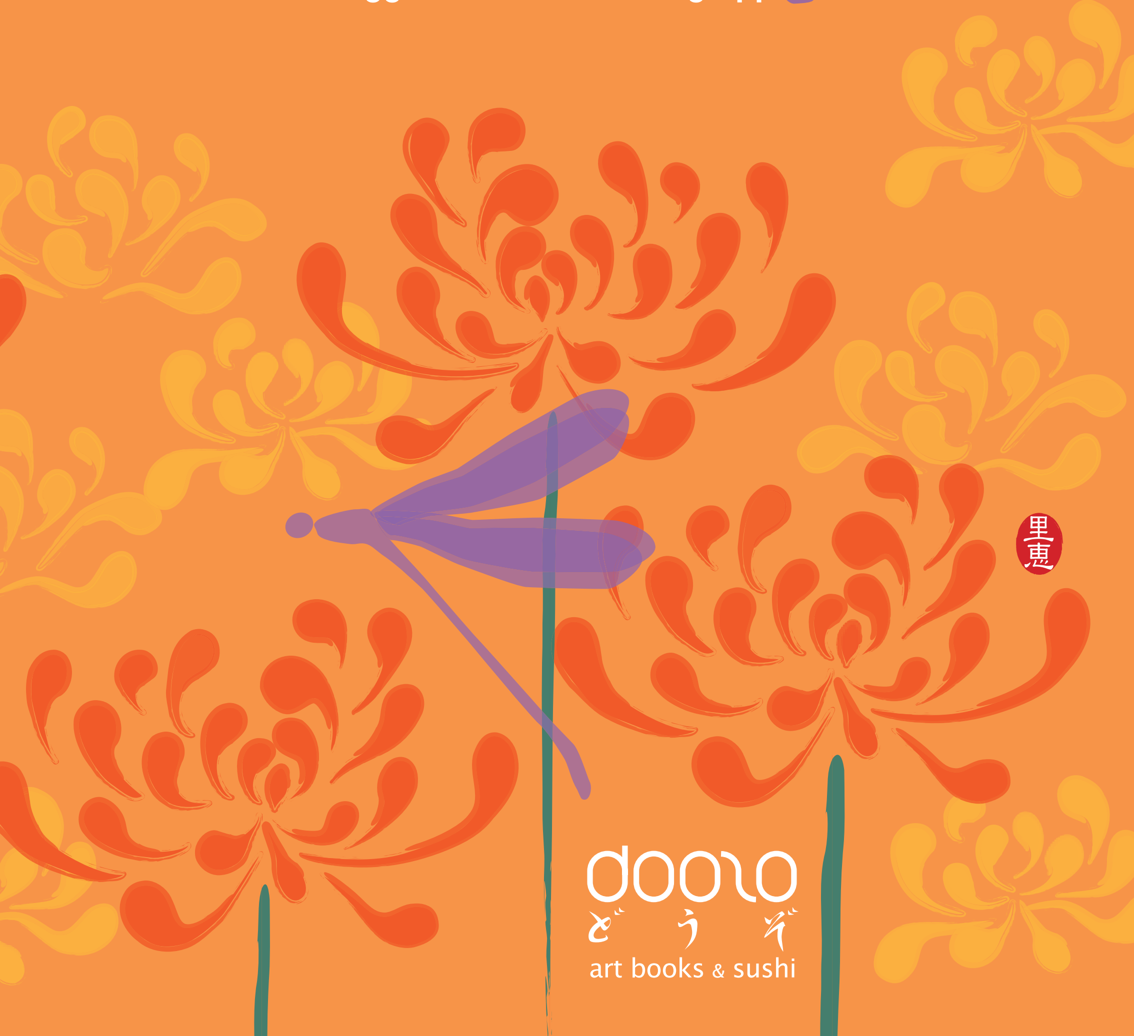
Quaderni 2010-2011

Raccolta di saggi sulla letteratura giapponese



Ideatori: Angela Verdini, Stella Gallas

Curatori: Angela Verdini, Diego Cucinelli

Illustrazioni: Rie Miyauchi

Progetto grafico: Giacometta Torrente

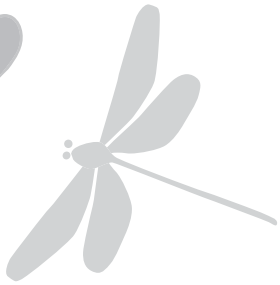
Stampa: Tipografia Iacobelli srl

Sponsor

POTS
bottega e scuola di ceramica

Quaderni
2010-2011

Raccolta di saggi sulla letteratura giapponese



Yamato, mio paese d'incanto:
i monti ti sono verdi spartiacque,
splendido Yamato

Kojiki

L'isola delle libellule, un anno con la letteratura Giapponese

Il presente Quaderno è la raccolta degli interventi delle prime due edizioni (ottobre-dicembre 2010 e marzo-giugno 2011) di *Akitsushima – L'isola delle libellule – Incontri con la cultura giapponese*, una rassegna di conferenze, presentazioni, gruppi di lettura dedicati alla letteratura del Giappone e realizzati presso lo spazio Doozo.
Alle soglie della terza edizione del progetto, viene spontaneo volgere lo sguardo a quelle da poco concluse. Ripensando a quest'anno, all'impegno, agli imprevisti, alle soddisfazioni, alle illuminazioni, ci rendiamo conto chiaramente che al cuore di *Akitsushima* vi è più di ogni altra cosa l'infinita devozione per il Giappone. Quella dei professori e dei ricercatori, che hanno messo a disposizione i loro saperi al di fuori del mondo accademico; quella del pubblico, che ha partecipato con entusiasmo ai vari incontri; e quella di noi organizzatori, che abbiamo lanciato la sfida della rassegna, ci abbiamo creduto, l'abbiamo curata giorno dopo giorno.
Questa raccolta è il corollario al lavoro di un anno. Crediamo sia un valido strumento di studio e di consultazione per gli appassionati così come per gli specialisti, ma più di tutto ci auguriamo che possa contribuire a far conoscere e amare una letteratura, che ha in dono un intenso potere magnetico, e un paese, il Giappone, nostro paese d'incanto.

I saggi critici compresi nel quaderno presentano impostazioni differenti in relazione al tipo di incontro di cui sono frutto. Possiamo dividerli essenzialmente in due gruppi principali.
Il primo è costituito dagli scritti seguiti alle conferenze, che affrontano temi specifici abbracciando nel discorso autori, opere ed epoche diverse. Rientrano in questo gruppo l'analisi del *noir* delle donne nella narrativa giapponese contemporanea di Paola Scrolavezza e la riflessione di Giuliana Carli sulle categorie e le caratteristiche della letteratura femminile nello sviluppo dall'epoca classica alla contemporaneità.

Il secondo insieme di interventi nasce, invece, dall'esperienza dei gruppi di lettura, seminari in cui i relatori si sono concentrati di volta in volta su una singola opera. Vi troviamo il saggio sulle *Note del Guanciale* di Gala Maria Follaco; quello di Lorenzo Marinucci sui racconti *Rashōmon* e *Nel bosco*; infine, i contributi sui recenti *Kafka sulla spiaggia* e *Il Bagno*, scritti rispettivamente da Diego Cucinelli ed Emanuela Costa.
Al confine tra i due gruppi, la «capatina» di Guidotto Colleoni nell'opera di Matsuo Bashō attraverso la traduzione e il commento a tre *haikai* del poeta.
Per concludere, Anna Lisa Somma propone le recensioni dei libri presentati da Doozo nel corso dell'intera rassegna.

Ringraziamo tutte le persone che hanno partecipato e che ci aiuteranno a far crescere *L'isola delle libellule*.

Angela Verdini e Stella Gallas

Sommario

Introduzione
di Angela Verdini e Stella Gallas 3

P/Ink Noir:
le nuove signore in nero del Giappone Contemporaneo
di Paola Scrolavezza 6

Colori, metamorfosi e trasmutazioni nella letteratura femminile giapponese
di Giuliana Carli 12

La poesia di Matsuo Bashō (1644-1694)
Un assaggio minimo
di Guidotto Colleoni 19

Kafka sulla spiaggia di Murakami Haruki
Un viaggio nella Grecia di Edipo
di Diego Cucinelli 25

Le Note del guanciale
Il Giappone del X secolo sulla punta del pennello di una dama di corte
di Gala Maria Follaco 30

Rashōmon e Nel bosco di Akutagawa Ryūnosuke
Perdersi in mezzo al bambù
di Lorenzo Marinucci 36

Il Bagno
Il percorso letterario di Tawada Yōko tra tedesco e giapponese
di Emanuela Costa 41

Biblioteca giapponese
di Anna Lisa Somma 46

P/Ink Noir: le nuove signore in nero del Giappone contemporaneo

di Paola Scrolavezza

A detective story must have as its main interest the unravelling of a mystery, a mystery whose elements are clearly presented to the reader at an early stage in the proceedings, and whose nature is such as to arouse curiosity, a curiosity which is gratified at the end.

Ronald Knox

Il crimine è una crepa, un vuoto di moralità e valori che permette di illuminare, come in un flash, gli aspetti profondi della realtà.

Kirino Natsuo

La *detective fiction*, fin dal suo primo apparire verso la metà dell'800, ha sempre costituito un luogo privilegiato per la riflessione sulla vita moderna, in particolare metropolitana. Ma, per il fatto che implica un coinvolgimento con il lato più sordido della vita, in Giappone è stata spesso considerata un genere estraneo all'ispirazione femminile. Eppure, negli ultimi vent'anni, si è assistito a un vero e proprio boom di giovani e meno giovani autrici di *mistery*, le cui opere combinano il poliziesco tradizionale con l'*hard boiled*, filtrati attraverso una nuova consapevolezza politico-sociale[1]. Non solo, ma la struttura narrativa della *detective story* ritorna anche in romanzi, sempre firmati da donne, che non possono tecnicamente essere considerati gialli: forse perché il nucleo della letteratura femminile ancora oggi è una ricerca, la ricerca del sé, o di una nuova, più forte e assertiva, identità[2].

Di fatto, Miyabe Miyuki (1960-), Nonami Asa (1960-), Kirino Natsuo (1951-), forse le più note fra le autrici di *mistery* che si affacciano sulla scena letteraria a partire dalla fine degli anni '80, sembrano avere spazzato via se non il ricordo sicuramente la fama delle scrittrici di poliziesco che le hanno precedute. Anzi, sotto le loro dita la *detective fiction* si trova a percorrere strade sino allora inesplorate, e

1 Lo sviluppo di questo nuovo *trend*, che ovviamente non si limita alla sola scrittura femminile, ha dato luogo a partire dalla fine degli anni '80 a un vivace dibattito critico sui limiti e confini del genere, a seguito della pubblicazione della raccolta di saggi *Honkaku misuteri sengen* (Manifesto dell'autentico *mistery*, 1989) a opera di Shimada Sōji, teorico dello *shinhonkakuha* (scuola della "nuova autenticità").

2 A. C. Seaman, *Bodies of Evidence. Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, pp. 1-25.

a scoprire nuove declinazioni che sembrano volutamente polemiche con il *cliché* del giallo femminile degli anni '70[3].

È la pubblicazione di *Kasha (Il passato di Shoko)*[4] di Miyabe Miyuki nel 1992 a segnare l'inizio del *boom*: romanzo intenso e poliedrico, riscuote un immediato successo di critica e di pubblico, confermando l'autrice come una delle più importanti voci del *mistery* giapponese contemporaneo. Al centro della vicenda uno scambio di identità: Shunsuke Honma, detective della polizia che un incidente ha costretto a un momentaneo riposo forzato, accetta di aiutare il nipote disperato per la scomparsa improvvisa e apparentemente inspiegabile della fidanzata, Shoko. Ben presto, tuttavia, le indagini rivelano che quella vita che la donna si è lasciata volutamente alle spalle – il compassato fidanzato, il lavoro modesto in una piccola ditta, l'appartamento fin troppo asettico – non le appartiene davvero. È come se avesse "rubato" l'identità di un'altra persona, forse una Shoko realmente esistita, forse qualcuno che la donna potrebbe aver ucciso prima di far perdere le proprie tracce. E nella sua fuga forse potrebbe uccidere ancora.

A un primo, frettoloso sguardo, la protagonista sembra la personificazione di uno degli stereotipi femminili più intriganti della cultura e quindi della letteratura giapponese, la *dokufu*, la *poison woman*: ladra, assassina, fatale. Il termine fa la sua apparizione nella seconda metà dell'800, negli anni turbolenti che vedono lo sgretolamento del *bakufu*, il governo shogunale che aveva garantito oltre due secoli di pace al paese. Personificazione delle ansie di una rigida cultura patriarcale travolta da radicali trasformazioni politico-sociali, questa torbida *femme fatale*, i cui primi esempi prendono in genere spunto da fatti di cronaca, ben presto diventa una presenza familiare nei romanzi pubblicati a puntate su riviste e quotidiani e nelle *pièces* teatrali, fino ai superbi ritratti di Izumi Kyōka (1873-1939) e Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965)[5]. In epoca moderna, la nascente letteratura poliziesca non potrà esimersi dal fascino esercitato da queste figure, ed è interessante vedere come anche le scrittrici le ripropongano nelle trame di *detective stories* più o meno convenzionali. E non è un caso che, ancora nel 1978, una moderna versione della *dokufu* ritorni come protagonista di *Daisan no onna (Tempesta d'autunno)*[6], uno dei più popolari romanzi di Natsuki Shizuko (1938-), che, con Yamamura Misa (1931-96), ha dominato la scena del poliziesco femminile negli anni '70 e '80.

---

3 Ricordiamo in breve che il poliziesco al femminile aveva già conosciuto un momento di discreto sviluppo nel periodo immediatamente successivo alla guerra, quando la nascita di nuove riviste e la crescente, appassionata richiesta del pubblico avevano portato alla ribalta un certo numero di scrittrici. Nel 1957, il primo riconoscimento ufficiale, con l'assegnazione del premio Edogawa Ranpo a Niki Etsuko, seguita nel 1959 da Shijō Ayako e nel 1962 da Tōgawa Masako. Verso la metà degli anni '60 tuttavia inizia una fase di stallo, perché molte autrici rinunciano alla carriera letteraria, oppure optano per altri generi.

4 M. Miyabe, *Il passato di Shoko*, Roma, Fanucci Editore, 2008.

5 Sulla figura della *dokufu* si veda C. L. Marran, *Poison Woman Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2007. Il termine suggerisce che lo strumento prediletto delle donne così definite fosse il veleno, ma questo è vero solo per alcune di esse. Sicuramente per la più famosa, realmente esistita e ispiratrice di tante controfigure letterarie, Takahashi Oden, accusata di aver avvelenato il marito affetto dalla lebbra, per essere libera da tale pesante fardello.

6 S. Natsuki, *Tempesta d'autunno*, Il giallo Mondadori N. 2051, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, maggio 1988.

Tempesta d'autunno riprende un tema caro alla letteratura gialla, lo scambio di omicidi: un albergo d'epoca a Barbizon, il temporale infuria, in un salone deserto avvolto nel buio della notte due sconosciuti si incontrano.

> *Daigo si sporse in quella direzione per scoprire qualcosa di più, ed ebbe la visione di un paio di gambe; gambe lunghe, snelle, ben tornite. Erano molto belle, ma in modo diverso da come lo sono di solito quelle delle donne giapponesi. (…) Ora poteva vedere i capelli della donna: lunghi, lisci, scuri come un chicco di caffè*[7].

Un uomo e una donna che in poche, scarne frasi si raccontano non la propria vita, ma i propri più segreti desideri: lui, Daigo, nutre un sordo rancore nei confronti di un collega scienziato che reputa responsabile della morte di alcuni bambini; lei, Fumiko, vuole vendicare un delitto rimasto impunito. E poi, il patto che li trasformerà entrambi in assassini. Come da copione, Fumiko sceglie, per portare a termine il delitto, il veleno. Ma chi è veramente questa donna misteriosa? Nel corso del romanzo, Daigo non riuscirà più a incontrarla. E nemmeno il lettore. Ma, pagina dopo pagina, la sua immagine sbiadita si andrà gradatamente confondendo con quella di Midori, la donna che Daigo ucciderà per lei.

> *La giovane donna pareva tra i venticinque e i trent'anni, aveva la pelle colore dell'oro pallido e i lineamenti quasi occidentali. Era piuttosto alta, snella, e indossava un elegante abito lungo verde smeraldo. Una collana di opali le accarezzava l'attaccatura del seno (…): il suo viso segnato da occhiaie scure aveva un'espressione fredda e distaccata*[8].

Lo stesso fascino ambiguo, la cui cifra esotica è sottolineata dall'insistenza sul non meglio specificato tratto "occidentale"; lo stesso profumo, sottile e inebriante; la stessa arma del delitto: il veleno. L'immagine di Fumiko si fa via via più inafferrabile, tanto da indurre il protagonista a dubitare che quell'incontro sia realmente avvenuto, mentre la figura di Midori si impone in primo piano. Fino al colpo di scena finale. Due *dokufu*, o forse i due volti della medesima donna.
Completamente diverso il ritratto di Kyoko/Shoko, la protagonista de *Il passato di Shoko*: un'altra donna che uccide certo, ma per disperazione.

> *Gli occhi di Honma caddero sulla foto. Solo allora si accorse che la sera prima Kazuya non gli aveva mostrato neanche una foto di Shoko. Era dunque la prima volta che la vedeva.*
> *Era bellissima.*
> *(…)*

7 Ivi, p. 7.

8 Ivi, pp. 44-45.

Aveva i capelli di media lunghezza, naso piccolo e un po' appuntito, occhi profondi e sopracciglia che formavano archi delicati – se fossero state disegnate o naturali, dalla foto non si sarebbe potuto dire. Nel complesso il suo viso era perfettamente proporzionato. Un flebile sorriso le bagnava le labbra[9].

Non c'è nulla di ambiguo nella bellezza di Kyoko, nulla di esotico nel suo fascino: il suo volto è quello della ferita che il boom economico ha inferto al tessuto sociale. Vittima degli effetti dell'euforia consumistica degli anni '80, travolta dalla bancarotta personale del padre, è costretta a nascondersi per sfuggire alla vendetta degli usurai. Una fuga che la trascina in una spirale senza speranza e senza via d'uscita, al fondo della quale c'è l'omicidio. Non sa che sepolta nel passato di Shoko, la donna alla quale ha sottratto l'identità – e la vita – si nasconde la sua medesima ferita, il medesimo trauma del fallimento.

Non lo sapevate, ma voi due eravate così simili…
Era questo ciò che Honma pensava. Shoko Sekine e Kyoko Shinjo: due ragazze costrette a portare lo stesso fardello, rinchiuse nella stessa prigione, costrette a fuggire dalla stessa maledizione.
Non si era trattato di un'aggressione. L'omicidio di Shoko era stato una sorta di atto di cannibalismo[10].

Ancora due figure femminili speculari, dunque, ma il modello non è più la *femme fatale*. Miyabe, a differenza delle gialliste degli anni '70 e '80, pone al cuore della sua narrativa una tagliente critica sociale, concentrando il proprio interesse sulla condizione della donna, soggetto ancora marginale, e debole. Gli esiti deleteri della crisi successiva all'esplosione – o forse dovremmo dire l'implosione – della bolla edilizia, la crisi dell'identità, la discriminazione sul luogo di lavoro, la violenza sessuale, sono temi che condivide con altre famose autrici di *noir* affermatesi negli ultimi anni, come le già citate Kirino e Nonami. Il loro debutto è legato al recente fenomeno delle scuole di scrittura, nate in risposta alla proliferazione dei premi letterari offerti da case editrici, mecenati o associazioni di vario genere a partire dagli anni '80, e intesi soprattutto a reclutare nuovi scrittori, ma il loro successo è sicuramente trascinato dal fatto che i loro romanzi funzionano come una sorta di barometro sociale[11].
Ma c'è un altro fattore da considerare: il *boom* della *detective fiction* al femminile negli Stati Uniti e in Inghilterra. Agli editori giapponesi non sfuggono le potenzialità di questo fenomeno, e molto presto i romanzi di Liza Cody e Sue Grafton riempiono gli scaffali delle librerie, in edizioni note come "4-F" (protagonista, autore, traduttore e lettore sono donne). Queste traduzioni riscuotono un incredibile successo ed esercitano un'indiscutibile influenza sulle scrittrici giapponesi. Anzi, secondo alcu-

9 M. Miyabe, op. cit., p.43.

10 Ivi, p. 296.

11 Miyabe Miyuki stessa è uscita dai corsi sponsorizzati dalla casa editrice Kōdansha.

ni, sarebbe stata proprio la *detective fiction* al femminile anglo-americana a ispirare la creazione di personaggi dotati di un forte senso d'individualità[12].
Ci sono naturalmente delle differenze importanti, legate al diverso contesto sociale e a momenti peculiari della storia giapponese più recente, come la già citata crisi economica degli ultimi vent'anni, che travolge la vita della protagonista de *Il passato di Shoko*. È questa nuova consapevolezza del proprio ruolo, come donne e come scrittrici, che scava la distanza rispetto alla precedente stagione del poliziesco. I personaggi di Miyabe, di Kirino, non sono circoscrivibili ad alcun *cliché*, sono figure reali, vive: disperate, prigioniere della rabbia o del dolore, soffocate dalla rete degli obblighi sociali o famigliari. E se *Tempesta d'autunno* si chiude sull'immagine di Daigo abbandonato su una poltrona all'aeroporto, lo sguardo perso nel vuoto, conscio dell'approssimarsi della fine, molto diverso è il finale de *Il passato di Shoko*:

> *Honma non si mosse. Fissava la schiena di Kyoko, impegnata a parlare.*
> *Com'era piccola. Delicata.*
> *(...)*
> *Come davanti a qualcosa di troppo grande, che non si riesce a veder completamente, Honma provò un senso di stupore mai provato prima.*
> *Non è importante cosa ti chiederò. Raccontami la tua storia.*
> *Le parti che non hai mai confidato a nessuno.*
> *Dimmi del fardello enorme che hai dovuto portare.*
> *Raccontami del giorno in cui sei fuggita, dei periodi in cui ti sei dovuta nascondere.*
> *Dimmi i tuoi segreti.*
> *Abbiamo così tanto tempo...*
> *Kyoko.*[13]

Raccontami la tua storia.

12 A. C. Seaman, op. cit., pp. 12-13
13 M. Miyabe, op. cit., pp. 377-78.

BIBLIOGRAFIA

Edogawa Ranpō, *La belva nell'ombra*, a cura di G. Canova, introduzione di M. T. Orsi, Venezia, Marsilio, 1992.

C. L. Marran, *Poison Woman Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2007.

M. Miyabe, *Il passato di Shoko*, Roma, Fanucci Editore, 2008.

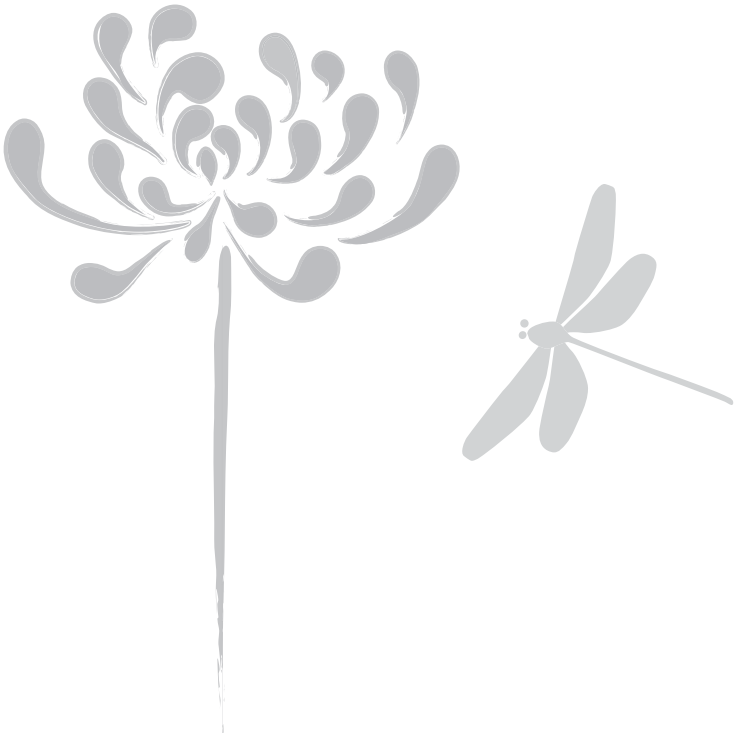
S. Natsuki, *Tempesta d'autunno*, Il giallo Mondadori N. 2051, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, maggio 1988.

M. T. Orsi, *"Gli antenati del racconto poliziesco in Giappone e l'innesto del mystery occidentale"*, *Il Giappone*, *XVI* (1976), pp. 65-83.

A. Perissinotto, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008.

A. C. Seaman, *Bodies of Evidence. Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, pp. 1-25.

M. Silver, *Purloined letters: cultural borrowing and Japanese crime literature, 1868–1937*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008.



Colori, metamorfosi e trasmutazioni nella letteratura femminile giapponese

di Giuliana Carli

Le riflessioni che seguono sono scaturite in gran parte dall'intenso rapporto che ho sempre avuto con la lettura, in particolare con quella delle scrittrici giapponesi di ogni epoca. Molti dei libri sfogliati negli ultimi dieci anni rimandavano ora all'urgenza dello scardinamento del concetto di letteratura femminile, ora alla rilettura di inequivocabili eredità lontane, sollecitando una riconsiderazione ormai possibile e necessaria dell'evoluzione della scrittura delle donne in Giappone. Vorrei suggerire qui alcuni brevi spunti di rilettura.

COLORI

Mi ha sempre colpito il forte contrasto della maschera classica di donna giapponese, assenza di espressione e deciso impatto cromatico: la linea dei capelli nero corvino, volto bianco ghiaccio, labbra rosso sangue. Quella maschera come metafora, in questo caso di creatività letteraria, e sintesi della trasmutazione, ha i colori simbolo della produzione letteraria femminile più recente: il nero sempre più *noir*, il bianco come scrittura dell'indeterminazione, il rosso sangue che sgorga dalle ferite del corpo e della mente. Squartamenti da macellaio di mestiere, Kirino Natsuo, aghi e scarnificazione, Kanehara Hitomi, brutalità inaudite all'Hotel Iris, Ogawa Yōko, sono sufficienti a testimoniare uno stridente contrasto tra quanto ci si aspetta e quanto si scopre pensando alla letteratura femminile giapponese, adesso. Ripartiamo dalla maschera, ricordando che si mente quando non la si indossa e non il contrario.

METAMORFOSI

Per capire una metamorfosi bisogna andare all'originale del modello che subisce variazioni, nel nostro caso i canoni letterari relativi alla scrittura delle donne e, prima ancora, alla letteratura giapponese nel suo insieme. La letteratura classica è impregnata di un concetto estetico, quello di *aware*, usato perfino come sinonimo di estetismo, che Morris - nella definizione che a tuttora sembra la migliore - accosta al latino *lacrimae rerum*, il pathos delle cose: «[...] un'interiezione o un aggettivo che si riferiva alla qualità emotiva insita negli oggetti, nella gente, nella natura o nell'arte e, per estensione, anche alla reazione interiore di una persona agli aspetti emotivi del mondo esterno». Questa forma del com-patire, condizionata dalla certezza della caducità, che il buddhismo insistendo sull'impermanenza della materia aveva contribuito a diffondere, «[...] tende ad esprimere più l'esperienza emozionale diretta che non il concetto religioso»[1].

1. I. Morris, *Il mondo del principe splendente*, Milano, Adelphi, 1984.

A me sembra in tal senso che la scrittura delle donne sia definita ancor oggi da *aware*, se con esso intendiamo la percezione femminile più attenta in generale alle sfumature, sollecitata da particolari impercettibili, incalzata da commozione, richiamata dall'urgenza di esistere, iperconsapevole della caducità della bellezza e del corpo, in generale molto più della scrittura maschile.
Per far cenno alla storia letteraria giapponese, il *bildungsroman* occidentale - che sembra affiorare già nella stesura dei diari classici - si afferma dalla modernità in poi nella forma di *shishōsestu*, narrazione in prima persona che consente infinite incursioni nell'analisi di sé e che, con una semplificazione estrema, non è temerario ricondurre all'autocoscienza, patrimonio di indagine psicologica delle donne. I due concetti fanno riferimento, anzi, rappresentano, le due epoche più proficue della letteratura giapponese: l'età classica (IX-XIII secolo) e la modernità (per convenzione dal 1868 in poi) e nel millennio che le separa, se volessimo ipotizzarne la mai sopita influenza sulla scrittura successiva, resterebbe da considerare con quali strumenti espressivi sono stati resi e rielaborati. Torniamo alle origini, partendo da *onnade* contrapposto a *otokomoji*, la mano femminile e il tratto maschile. Come molti sanno, le donne in letteratura ebbero un ruolo di spicco al tempo del *Genji monogatari* (1019 ca?), grazie all'uso degli alfabeti sillabici (*hiragana* e *katakana*) che consentiva grande libertà rispetto alla lingua ufficiale dei documenti e del componimento redatto dagli uomini in cinese, con uso preponderante di ideogrammi. A tal proposito possiamo ricordare che, ad esempio, Ki no Tsurayuki (868?-945), nella premessa al *Diario di Tosa* (935 ca), si finge donna per poter guadagnare maggiore spazio espressivo. Tra i talenti femminili del tempo ricorrono l'irriverente Sei Shōnagon, l'autrice del *Genji Monogatari* Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu, Akazome Emon, Sanuki Tenji, e infine Ono no Komachi, celebrata per la sua bellezza oltre che per la vena poetica. Ecco cosa e come e scrivevano:

Profonda mestizia –
Qual erba fluttuante,
il mio corpo
alle radici è ancorato;
eppure, ove l'acqua
mi attirasse,
ovunque la seguirei

Ono no Komachi, Kokinshū, 938

Vi sono pause fra le tempeste del mondo
non v'è mai un momento che le mie maniche
non siano bagnate di pianto.

Murasaki Shikibu, Diario, 996

Naturalmente lo *aware* al fondo di queste brevi composizioni è di maniera, ma vedremo come, nel significato precedentemente suggerito, sia rintracciabile nella composizione letteraria moderna.

TRASMUTAZIONI

Le trasmutazioni sono qui intese con doppio significato, sia di prestito letterario che di morfologia mutevole, e riguardano, diffusamente anche nella narrativa contemporanea, le influenze religioso-animistiche: sciamanesimo, vendette di fantasmi, stregoneria, necromanzia, divinazione, *feng shui*. Il sonno rubato dagli incubi, la fine tragica per mano ignota, la superstizione latente, dall'epoca di Murasaki in poi hanno percorso la letteratura giapponese con un interessante, deciso *revival* ai giorni nostri che trova riscontro, per l'appunto, in molta della produzione letteraria femminile recente. Le cattiverie e l'ordito maligno della dama Rokujō del *Genji Monogatari* non hanno nulla da invidiare alle trame oscure di Kirino Natsuo (1951-), Kawakami Hiromi (1958-), Tawada Yōko (1960-), Taguchi Randy (1959-), Miyabe Miyuki (1960-). Sono tornati folletti e altri esseri soprannaturali, che ricordano *tengu* e *kappa*, dispettose volpi e talpe *tanuki*; si appare e si scompare senza spiegazione, per intervento soprannaturale o per effetto di auto isolamento – il fenomeno ormai noto come *hikikomori* –, o perché si viene fatti letteralmente a pezzi da mano ferma che nulla ha di divino, ma molto ha di diabolico. A proposito di esseri dalla morfologia variabile, prendiamo la donna di un racconto di Kawakami Hiromi:

> *La figura di Hiroko non faceva che restringersi giorno dopo giorno. Il mio fratello più grande non si era più mostrato da allora, e sembrava proprio che Hiroko non riuscisse ad ambientarsi nella nostra famiglia. Alla fine diventò così piccola da stare sul palmo della mano: quando era ora di andare a dormire bisognava prendere Hiroko e posarla delicatamente sul letto pensile e per lei era diventato assolutamente impossibile occuparsi della cucina o di altro*[2].

Attualmente le scrittrici giapponesi mostrano lo sforzo ininterrotto dagli anni '70 in poi di personalizzare la propria scrittura, attingendo ai temi classici della tradizione letteraria, rivisitati e attualizzati con intenzionalità, o talvolta con un preoccupante senso di alienazione – metodo di fuga letteraria, e/o fuga dalla realtà? – in una sorta di de-costruzione del concetto di "femminilità giapponese" *(nihontekina onnarashisa)*.
In breve, l'insieme di immagini, colori, odori, trame di scrittura evocati dal termine che filologicamente ha sempre identificato la letteratura femminile, *joryū bungaku* (responsabile di aver compresso a lungo estetica e contenuti elaborati dalle donne) sembra aver trovato un suo posto nella storia; accostandosi alle opere femminili è necessario ora prendere atto di individualità differenziate, di eccessi dell'ego o di volontaria straniazione dal Sé, predisporsi all'incontro con donne che guardano dall'alto la quotidianità delle proprie esistenze, in cui i nuovi bisogni, non sempre riconosciuti come tali, continuano in qualche modo ad evocare *aware*.

2.H. Kawakami, *Hebi wo funda* (Ho acciaccato il serpente), 1966, tr. di Elisa Impagliazzo

Non potendo in questa sede rendere merito alla funzione insostituibile delle scrittrici che dalla seconda metà dell'800 in poi, con strenua determinazione, aprirono la via alla narrativa femminile moderna, né volendo soffermarci sulle tappe, pure fondamentali, che segnano la transizione dalla modernità ai giorni nostri[3], citeremo i nomi significativi nella storia della letteratura delle donne in Giappone: Nakajima Shōen (1863-1901), Wakamatsu Shizuko (1864-1896), Shimizu Shikin (1868-1933), Miyake Kaho (1868-1943), Kitada Usurai (1876-1900), Tazawa Inafune (1874-1896), Kimura Akebono (1872-1890) ed altre *keishū sakka* "autrici della stanza in penombra"[4]. Solo Higuchi Ichiyō (1872-1896) viene di solito menzionata nella storia della letteratura Meij (1868-1912), ma è certo che tutte, osteggiate da ogni dove, restano testimoni della scelta – un tempo assoluta e molto più lacerante – che furono chiamate a fare: essere donna (madre, moglie, figlia) o essere scrittrice. Shimizu Shikin scriveva nel 1895:

> *Fu terribile per me reagire e non saprei dire quando, ma forse dopo due, tre anni di matrimonio, cominciai a provare una forte indignazione nei confronti del trattamento subito dalle donne e questo mi cambiò profondamente. A quel tempo il dibattito sui diritti delle donne ebbe un repentino sviluppo e a poco a poco diffuse nella società giapponese l'idea che il destino delle donne non dovesse necessariamente essere segnato da angherie e sofferenza*[5].

Per poterci catapultare nel presente di titoli come *Serpenti e Piercing*, *Father fucker*, *Out*, *Trash*, *Install*, *Grotesque*, espressione di microcosmi che più di qualcosa con la globalizzazione hanno a che vedere, è necessario almeno ricordare il debito culturale stabilitosi dal tardo Meiji a Taishō (1912-1926) con Hiratsuka Raichō (1886-1971), Yosano Akiko (1878-1942), Itō Noe (1895-1923) e le attiviste della rivista «Seitō» (Calze blu, 1911-1916). Da quel punto in poi, prima e dopo la seconda guerra mondiale, l'atomica, la sconfitta, l'occupazione americana, la rinascita dell'identità culturale, vari gradi di consapevolezza si sono palesati nelle pagine di Miyamoto Yuriko (1899-1951), Tamura Toshiko (1884-1945), Sata Ineko (1904-1998), Hayashi Fumiko (1903-1951), Enchi Fumiko (1905-1986), Setouchi Harumi (1922-), ora nota anche come monaca buddhista con il nome di Jakuchō, Kōno Taeko (1926-) e di molte altre; grazie a loro sono stati traghettati in letteratura l'impegno politico, le istanze per il diritto alla parità nel lavoro e nel matrimonio, la fame di conoscenza e di giustizia oltre i confini nazionali, che ha animato chi,

---

3 Cfr. G. Carli, "La letteratura delle donne in Giappone", in T. Ciapparoni La Rocca (a cura di), *Cipangu Monogatari – Il Giappone raccontato dai libri*, Roma, Aistugia, 1996.

4 In cinese *guxiu* è il vocabolo usato ad indicare donne di talento che solitamente vivevano nella stanze più interne della casa (D. Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford, Stanford University Press, 1994). Il termine, in uso per tutto il periodo Meiji, verrà poi sostituito in epoca Taishō con *joryū sakka* (lett: autore della corrente femminile) e in tempi più recenti con *josei sakka* (autore donna = autrice). Vedi anche G. Carli, "La letteratura delle donne in Giappone", op.cit., pp. 84-85..

5 S. Shimizu, *Kowareyubiwa* (L'anello rotto, 1985) in *Shimizu Shikin zenshū-zenichimaki*, Tōkyō, Sōdō Bunka, 1983. Vedi anche Web site: *Aozora bunkosakisei fairu*, Internet Toshokan.

come Kurihara Sadako (1913-2005), ha gridato sino alla fine la propria indignazione contro il nucleare.
Quando Ochiai Keiko (1945-) nel suo racconto del 1982, *Za reipu* (*Lo stupro*), mostra quanto la vergogna e la violenza su una donna prescindano dal contesto culturale, che si sia trattato di emancipazione vera o no, era ormai tempo di abbandonare la vena che sembrava unica e scontata della manierata narrazione femminile autoanalitica e cimentarsi con il piacere di esporsi, in ogni senso. In quel clima, il debutto siglato da premi letterari di Matsuura Rieko (1978), Hikari Agata (1982), Yamada Eimi (1985), Yoshimoto Banana (1987), Ogawa Yōko (1988), segna la svolta. Raggiunsero l'apice della popolarità, e forse la loro produzione migliore, a distanza di qualche anno, caratterizzandosi per stile e tematiche. Condividono mancanza di ipocrisia, una richiesta sobria di riscatto dalle imposizioni sociali e una coinvolgente forza immaginativa. Infranta la gabbia *joryū bungaku* che aveva trattenuto la "femminilità", l'unica eventuale nuova definizione di letteratura femminile reclama una cornice più ampia e flessibile, entro la quale i generi si scompongono intersecandosi, attraverso tentativi quasi sempre onesti: erotismo e *noir*, fitti segnali di scollamento sociale e pudiche fantasie infantili, trame poliziesche e mute intimità si susseguono in un'onda lunga.
Il sesso, storia o accessorio, ha un ruolo nel tessuto narrativo della seconda metà degli anni '80; in seguito, affermato il principio che possa trattarsi di piacere puro anche per le donne, le scrittrici si volgono al proprio mondo interiore, fatto di immaginazione, mito e memoria, paure e comandi ancestrali, in molti casi di solitudine esistenziale. Assaporarsi come essere umano nasconde toni d'amaro, sopravvivere a sguardi severi, reali o immaginati, nella realtà metropolitana, è duro; le scrittrici dell'ultima generazione, con poco più o poco meno di trent'anni, raccontano ora di disagio mentale e sociale, fughe, crudeli punizioni inflitte o autoinflitte, *hikikomori*, pratiche sciamaniche.
Come accennato, non tutti questi temi sono nuovi nella letteratura giapponese in generale, né in quella femminile. Dello sciamanesimo parla Tsushima Yūko nel recente saggio *Onna to iu keiken* (*L'esperienza di essere donna*) raccontando di come negli anni '20 Hiratsuka Raichō fu coinvolta dall'esperienza extrasensoriale; *Maschere di donna* (1958) di Enchi Fumiko, si snodava già sullo stesso tema ed è plausibile che lo sciamanesimo vorticante nel finale di *Konsento* (*Presa elettrica*, 2006) di Taguchi Randy ne riecheggi la funzione letteraria. Il soprannaturale, che sembra aleggiare nelle sparizioni di Kawakami Hiromi e in alcune sovrumane esperienze descritte da Ogawa Yōko, sembra attingere all'aneddotica del *Konjaku monogatari* (1120 ca.), all'umore grottesco di Kōno Taeko e ai toni cupi di Ōba Minako.
Il sorprendente *melting pot* della contemporaneità annovera molte giovani scrittrici, attuali rappresentanti della scrittura femminile, che hanno così a disposizione un variegato serbatoio narrativo. Sono tante: Wataya Risa, ora 26 anni, che esordisce con *Insutoru* (Install) nel 2001, seguito 3 anni più tardi dal successo di *Keritai senaka* (*Solo con gli occhi*), Kanehara Hitomi (1983-), *Hebi ni piasu* (*Serpenti*

e piercing), Kawakami Mieko (1978-), *Chichi to ran* (Seni e uova), Shimamoto Rio (1983-), *Silhouette*, Aoyama Nanae (1983-), *Hitori Biyori* (Da sola è bello), Yamazaki Naokōra (1978-), *Hito no sex wo warau* (Il sesso della gente fa ridere) etc. I titoli parlano da soli.

Wataya Risa e Kanehara Hitomi, ormai giustapposte come punte di iceberg diversi, sembrano in realtà condividere una profonda solitudine interiore, che in entrambe i casi impedisce di ignorare, men che meno di assolvere, il contesto sociale che la produce.

Wataya Risa in *Solo con gli occhi* non ammalia come Banana Yoshimoto, alla quale in qualche momento lascia pensare di essersi ispirata, ma l'esposizione pulita, priva di *glamour*, da diritto ai *teen agers* di identificarsi nei personaggi e nelle loro silenziose maniacali passioni, in questo caso per una rockstar. La narrazione in prima persona rammenta il paradigma autoconfessionale dello *shishōsetsu*.

Kanehara Hitomi, invece, con *Serpenti e piercing* ci scaraventa nei meandri del dolore e della sublimazione di esso, ovvero la sofferenza della carne usata per evadere la sofferenza esistenziale. La protagonista vive in un mondo sconosciuto o poco visibile ai più, ma attraente e reale per alcuni suoi coetanei, un mondo in cui tatuaggi, piercing, sesso, vengono praticati con ferocia. Finito il libro si dura fatica a pensare ai 24 anni dell'autrice.

Il pensiero va alla delicata vena erotica per cui Setouchi Harumi fu considerata "scandalosa", nonché al sesso esplicito e tenero di Yamada Eimi. S'insinua il dubbio che la lingua biforcuta – materialmente obiettivo di vita della protagonista di *Serpenti e Piercing* – fosse l'obiettivo di Kanehara nel descrivere un sesso crudo e violento, che sorpassasse tutte quante. Intento raggiunto, per ora.

ROMANZI

F. Enchi, *Onnazaka – Il sentiero nell'ombra* (*Onnazaka*), Firenze, Giunti, 1987

F. Enchi, *Maschere di donna* (*Onnamen*), Venezia, Marsilio, 1999

H. Kanehara, *Serpenti e piercing* (*Hebi ni piasu*), Roma, Fazi, 2005

H. Kawakami, *La cartella del professore*, Torino, Einaudi, 2011

N. Kirino, *Le quattro casalinghe di Tokyo* (*Out*), Vicenza, Neri Pozza, 2003

N. Kirino, *Grotesque* (*Gurotesuku*), Vicenza, Neri Pozza, 2008

R. Matsuura, *L'alluce P* (*Oyayubi P no shugyō jidai)*, Venezia, Marsilio, 1996

R. Matsuura, *Corpi di donna* (*Nachuraru Ūman*), Venezia, Marsilio, 1996

M. Miyabe, *Il passato di Shoko*, Roma, Fanucci, 2007

Y. Ogawa, *Hotel Iris* (*Hoteru iris*), Milano, Il Saggiatore, 2005

Y. Ogawa, *La formula del professore* (*Hakase no aishita sūshiki*), Milano, Il Saggiatore, 2010

H. Setouchi, *La virtù femminile (Jōtoku)*, Vicenza, Neri Pozza, 2002

H. Setouchi, *La fine dell'estate* (*Natsu no owari*), Vicenza, Neri Pozza, 2006

Y. Tsushima, *Il figlio della fortuna* (*Choji*), Firenze, Giunti, 1991

E. Yamada, *Occhi nella notte* (*Beddotaimu aizu*), Venezia, Marsilio, 1996

E. Yamada, *Badmamajama* (*Kyanbasu no hitsugi*), Venezia, Marsilio, 1996

B. Yoshimoto, *Kitchen* (*Kitchin*), Milano, Feltrinelli, 1991

B. Yoshimoto, *Un viaggio chiamato vita* (*Jinsei no tabi wo yuku)* Milano, Feltrinelli, 2010

R. Wataya, *Solo con gli occhi* (*Keritai senaka*), Torino, Einaudi, 2007

R. Wataya, *Install* (*Insutoru*), Torino, Einaudi, 2006

OPERE DI RIFERIMENTO

In attesa dell'uscita prossima della nuova traduzione italiana di Maria Teresa Orsi:

Murasaki Shikibu, *Storia di Genji, il principe splendente* (*Genji monogatari*), Torino, Einaudi, 1980 e 1992. Edizione a cura di A. Motti, traduzione della versione inglese di Arthur Waley, che comprende i capitoli dall'1 al 41

I. Morris, *Il mondo del principe splendente*, Milano, Adelphi, 1984

G. Carli (a cura di), *Rose del Giappone. Racconti di scrittrici giapponesi*, Roma, E/O, 1995 (Racconti di E. Yamada, K. Ochiai, Y. Ogawa, M. Sagisawa e un *manga* di Nananan Kiriko)

T. Ciapparoni la Rocca (a cura di), *Cipangu Monogatari – Il Giappone raccontato dai libri*, Roma, Aistugia, 1996.

T. Ciapparoni La Rocca (a cura di), *Pagine Meiji (1868-1912)*, Roma, Bulzoni, 2009 (Contiene inediti di scrittrici Meiji, di Higuchi Ichiyō e di Yosano Akiko)

La poesia di Matsuo Bashō (1644-1694)
Un assaggio minimo

di Guidotto Colleoni

Con Bashō - «uno dei più grandi talenti poetici di tutta la letteratura giapponese»[1] - la forma poetica detta *haikai* (che poi prenderà definitivamente il nome di *haiku*) - tre versi, di cui il primo e il terzo, di regola, si compongono di cinque sillabe, e il secondo di sette - assurge alle più alte vette dell'arte del dire in poesia. Di Bashō vengono celebrate soprattutto quella sensibilità che gli fa riconoscere anche nell'oggetto apparentemente più insignificante un proprio valore che lo rende degno dell'attenzione del poeta; la capacità di cogliere con la poesia, e così suggerire al lettore, l'intima essenza delle cose, le verità eterne dell'uomo e della natura, nella concretezza occasionale della nostra esperienza sensoriale; la profondaesperienza interiore, in cui l'intuizione momentanea dell'oggetto naturale (trae egli infatti ispirazione soprattutto dalla natura, ma non solo) diviene occasione dell'apprendimento dell'armonia del tutto.
Ma occorre tener presente che con queste parole non abbiamo certo detto tutto quello che c'è nella poesia di Bashō; della quale, in questo breve spazio a noi qui concesso, non possiamo offrire, al lettore curioso, altro che un limitatissimo, ma il più possibile obiettivo saggio - o meglio assaggio -. Vediamo.

I)

Nel 1680 (seguo qui la datazione di Jane Reichhold[2]), Bashō, che già da qualche anno aveva cominciato a conquistarsi una reputazione di maestro di poesia, scrive il seguente *haikai*, considerato il suo primo vero capolavoro. Eccolo (mia la traduzione in italiano):

Kareeda ni karasu no tomarikeri aki no kure

かれ朶に 烏のとまりけり 秋の暮れ

Sul ramo spoglio
Si è posato (tomarikeri) un corvo (karasu):
Sera d'autunno.

1 M. Muccioli, *La letteratura giapponese. La letteratura coreana*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 271.
2 J. Reichhold, *Bashō: the complete haiku/ Matsuo Bashō; translated, annotated, and with an introduction by Jane Reichhold; original sketches by Shiro Tsujimura*, Tokyo · New York · London, Kōdansha International, 2008, p. 256.

Occorre prima di tutto notare:

a) che a chi si pone il problema se si tratti di un solo corvo o di più corvi,[3] la Reichhold risponde che «Bashō e il suo discepolo Kyoriku fecero entrambi pitture per accompagnare questa poesia e inclusero un solo corvo».[4]

b) che il significato del terzo verso può anche essere inteso come "tardo autunno": «sicuramente un'ambiguità voluta», secondo Donald Keene;[5]

c) l'irregolarità del metro del secondo verso: nove sillabe, al posto delle regolari sette;

d) che di questo *haikai* esiste anche la seguente altra versione:

Kareeda ni karasu no tomaritaru ya aki no kure

枯枝に 烏のとまりたるや 秋の暮,

la quale, secondo la Reichhold,[6] fu composta da Bashō prima della versione sopra riportata; e nel secondo verso della quale troviamo *tomaritaru ya* al posto di *tomarikeri*, sempre con il senso di un'azione compiuta - "essersi posato"-.[7] Più importante e significativa ci sembra un'altra informazione che ci fornisce la Reichhold: questa precedente versione della poesia si trova scritta in una pittura con sette corvi e parecchi altri uccelli.[8] Il Keene cita della poesia soltanto questa prima versione, come fosse l'unica, vede in essa rappresentato un solo corvo, e la colloca nel 1681.[9]

Della quale propongo la seguente mia traduzione, che differisce dalla traduzione del Keene nel secondo verso, poiché a differenza di lui, che traduce "un corvo", tengo conto delle informazioni forniteci dalla Reichhold, e traduco "corvi":

Sui rami spogli
Si sono posati i corvi:
Sera d'autunno.

Assai interessante e stimolante mi sembra il commento del Keene a questa poesia, il quale si può applicare assai bene anche alla seconda versione definitiva, pur essendo stato pensato per la prima, però da lui interpretata come sopra s'è detto (un solo corvo, per intenderci alla buona).

3 Ricordiamo che il nome giapponese non ha, di regola, né genere né numero.
4 J. Reichhold, *op. cit.*, p. 256.
5 D. Keene, *World Within Walls,* New York, Ed. Holt, Rinehart and Winston, 1976, p .78.
6 J. Reichhold, *op. cit.*, p. 256.
7 Anche qui irregolare la lunghezza del verso, che è di dieci sillabe.
8 J. Reichhold, *op. cit.*, p. 256.
9 D. Keene, *op. cit.*, p. 78.

Eccone due passi che mi sembrano particolarmente significativi, con l'aggiunta di qualche mia osservazione:

Dice il Keene:

> *Il corvo che si posa sul ramo inaridito è un momento dell'osservazione in atto, "l'adesso" della poesia, ed è posto tacitamente a confronto con l'imbrunire autunnale; uno definisce l'altro, non come una metafora ma come un momento "dentro e fuori del tempo".*[10]

Io aggiungerei che non c'è in questo *haikai* "l'eterno" - o piuttosto, direi io, l'antichità in assoluto - che troviamo nel più famoso degli *haikai* di Bashō, quello di cui fra poco diremo. Direi però che c'è l'ampiezza senza confini, o almeno il vasto aprirsi nello spazio (non nel tempo), di «sera d'autunno» (*aki no kure*) in armonia con l'immagine pur circoscritta, limitata, in quello stesso spazio, del «corvo», che «si è posato» «sul ramo spoglio».
Dice ancora il Keene: «il lungo verso centrale» - cioè quello di misura irregolare, di cui sopra s'è detto - è «[...] un tentativo di far sentire il peso del momento in cui il corvo si è posato».[11] Sì, d'accordo, osservo io, se «il lungo verso centrale», a cui qui pensa il Keene, fosse quello della seconda definitiva versione della poesia - *karasu no tomarikeri* -, da me tradotto, seguendo le informazioni forniteci dalla Reichhold, «Si è posato (*tomarikeri*) un corvo (*karasu*)». Ma, in realtà, «il lungo verso centrale», a cui qui pensa il Keene, è quello della prima versione della poesia (l'unica a cui egli si riferisce) - *karasu no tomaritaru ya* –, quello che io interpreto sempre seguendo l'informazione fornitaci dalla Reichhold, e quindi traduco «Si sono posati i corvi» (non un solo corvo, come invece intende il Keene), e nel quale vedrei, sentirei - anche accogliendo suggestioni di suoni -, un ancor maggior "peso": l'affollarsi dei corvi, la molteplicità del loro posarsi e stare.

II)

Nella primavera del 1686 Bashō compone il seguente *haikai* (mia la traduzione in italiano):

Furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto

古池や　　蛙とび込む　　水の音

L'antico stagno.
Una rana vi salta:
Rumore d'acqua.

10 *Ibidem*
11 Ivi, p. 79.

È il più famoso degli *haikai* di Bashō, anzi, in assoluto, lo *haikai* più universalmente conosciuto da coloro che si interessano di questa forma poetica.

Due note preliminari.

1) Occorre tener presente che il secondo verso può avere anche funzione attributiva (participiale) rispetto al terzo verso: cioè può anche significare letteralmente: "rumore d'acqua del tuffarsi di una rana".[12]
   Si potrebbe perciò anche tradurre: "Antico stagno/ Per una rana che vi si tuffa/ Rumore d'acqua".
   In realtà *tobikomu* "saltare dentro" è una forma verbale che può essere, anzi, in questo caso probabilmente è - come pensa Hiroaki Satō - nello stesso tempo «conclusiva e participiale».[13]
   Per intenderci, *kawazu tobikomu/ mizu no oto* può probabilmente significare nello stesso tempo "Una rana vi salta: rumore d'acqua" e "rumore d'acqua del tuffarsi di una rana". E non possiamo cavarcela dicendo che si tratta soltanto di sfumature. Si tratta di due modi diversi di percepire la stessa realtà e di renderli con una sola espressione. Ma dove trovare nella nostra lingua un'espressione che da sola significhi "Una rana vi salta: rumore d'acqua" e "rumore d'acqua del tuffarsi di una rana"?
2) Ancora: chi ci dice che *kawazu* "rana" non sia plurale?[14] E lo stesso dicasi di *furuike* "antico stagno".

Passiamo al commento del Keene a questa poesia. Qui ne cito tre passi, che mi sembrano particolarmente significativi, con l'aggiunta di una mia osservazione.
Dice il Keene: «Bashō in questa e in molte altre delle sue migliori poesie ha ottenuto l'effetto di cogliere l'eterno[15] e il momentaneo nello stesso tempo»[16] Sì, sono sostanzialmente d'accordo; mi domando però se, piuttosto che di eterno, non sarebbe più esatto parlare qui di antichità di cui non si indica l'inizio, l'antichità in assoluto, una nobile antichità. Continua il Keene:

> *L'antico stagno è eterno, ma affinché noi diveniamo consapevoli della sua eternità ci deve essere una momentanea rottura. Il salto della rana suggerito dal tonfo nell'acqua è 'l'adesso' dello haikai: ma lo stagno ricade immediatamente nel senza tempo.*[17]
> *(...)*
> *Se esso (lo stagno) fosse stato qualificato come "piccolo stagno" o "stagno del giardino" l'effetto (cioè l'effetto di cogliere l'eterno e il momentaneo nello stesso tempo) si sarebbe perduto. Soltanto suggerendo l'età dello stagno,*
> *la sua immutabile natura, è stata evocata la momentanea vita della rana.*

12 Cfr. S. Kira, K. Satō, *Bashō Zenkushū*, Tōkyō, Kadokawa Gakugei Shuppan, 2010, p. 77.
13 H. Satō, *One Hundred Frogs* – Illustrations by J. C. Brown - New York, Weatherhil, Inc., 1995, p. 12
14 Cfr., sopra, n. 2 e H. Satō, *Ibidem*.
15 Più giù, nella stessa pagina, dirà: «la sua [dello stagno] immutabile natura».
16 D. Keene, *op. cit.*, p. 89.
17 *Ibidem*.

Questo era il modo di intendere che Bashō richiedeva. Egli credeva che il più piccolo fiore o insetto se visto e capito nel modo dovuto poteva suggerire il tutto della creazione, e che ciascuna (di queste creature) aveva la sua ragione per esistere.[18]

III)

Di Bashō ci sono arrivati diversi diari di viaggio, tra cui famosissimo è *Oku no hosomichi* (variamente tradotto: "Lo stretto sentiero per Oku", oppure "La stretta via verso l'interno", oppure "La stretta via verso il profondo nord"), una rielaborazione - in prosa e poesia - di impressioni di un viaggio da lui fatto nel 1689 (una rielaborazione durata più di quattro anni, pubblicata nel 1694).
In un celebre passo di questa sua opera egli ci racconta di essersi soffermato là donde poteva contemplare un campo di antiche battaglie storiche, ora coperto di erbe selvagge; e di aver pianto. E subito aggiunge il seguente *haikai* (mia la traduzione in italiano):

Natsukusa ya tsuwamonodomo ga yume no ato

夏草や　　兵どもが　　夢の跡

Erbe d'estate:
Tracce dei sogni
Di antichi guerrieri.[19]

Passiamo direttamente al commento del Keene a questa poesia. Qui ne cito un solo passo, con l'aggiunta di una mia osservazione.
Dice il Keene: «... magnifico *haikai*, che evoca il pathos degli svaniti sogni del passato che si sono trasformati nell'"adesso" delle ondeggianti erbe ...».[20] Le «ondeggianti erbe» sarebbero dunque, secondo il Keene, l'«adesso»? Sì, osservo io, ma non potrebbero essere le erbe (verdeggianti è lecito immaginarle, non necessariamente «ondeggianti») anche un particolare aspetto dell'eterno rinnovarsi della natura, certamente di per sé opposto all'umanità definitivamente trascorsa degli antichi eroi, ai loro svaniti sogni, ma pur ad essi avvicinato dalla potenza donatrice di vita della visione del poeta in quanto essa fa rivivere almeno le tracce, di quegli svaniti sogni, proprio in quel particolare aspetto dell'eterno rinnovarsi della natura?

Siamo così arrivati al termine della nostra breve e limitatissima capatina - se così mi è lecito dire - nell'opera del poeta. Insieme con lui, con l'aiuto di alcuni di coloro che prima di noi lo hanno con autorevole competenza frequentato, abbiamo cercato

18 Ivi, pp. 89 – 90.

19 Traduco con "antichi guerrieri" la parola *tsuwamonodomo*, che significa di per sé semplicemente "guerrieri" (qui è indicato espressamente il plurale; cfr., sopra, n. 2) – e appartiene al vocabolario del giapponese classico -, per cercare di rendere il senso del nobile, antico eroismo, che suona nel secondo verso della poesia.
20 D. Keene , *op. cit.*, pp. 104 – 105.

di vedere quel che egli voleva che vedessimo: l'intima essenza delle cose, le verità dell'uomo e della natura nella concretezza occasionale della nostra esperienza sensoriale, l'armonia del tutto. Prima, seconda e terza: tre sono state le stazioni del nostro percorso. Ma tra gli oggetti naturali che ci sono stati proposti nella prima e nella seconda mancava l'uomo. Il quale è finalmente apparso, buon ultimo, nella terza, insieme con la natura, e nella natura risorto anche se solo come "traccia" - ma pure vivissima - del suo proprio antico patire, del suo proprio antico sognare.

Kafka sulla spiaggia di Murakami Haruki

Un viaggio nella Grecia di Edipo

di Diego Cucinelli

Continui traslochi, viaggi, prolungati soggiorni all'estero: elementi che hanno caratterizzato, e continuano a farlo, la vita e la produzione di Murakami Haruki. In questo autore si avverte un sorta di rifiuto a stabilirsi in un unico posto, quasi che il farlo possa divenire causa del prosciugamento di quel suo ardente desiderio di esaminare la psiche umana attraverso il contatto con nuove realtà, di quella ricerca continua di una evoluzione dell'io che si realizza mediante l'assorbimento di culture e l'inserimento in contesti umani e naturali sempre diversi. Questo bisogno di sperimentare vari mondi si riflette nei suoi personaggi che, come lui, viaggiano e si spostano alla continua ricerca di qualcosa. Attraverso l'analisi di 221 lavori realizzati tra il 1979, anno di pubblicazione di *Tendi l'orecchio al canto del vento* (*Kaze no Uta o Kike*), e il 2002 è stato constatato che gran parte di essi constano di una ambientazione multipla, ovvero presentano una trama che si dipana a cavallo di più paesi e tra questi, oltre al Giappone, i più frequenti risultano essere l'America, la Grecia, la Germania e la Cina[1]. Oltre a lasciare una forte impronta nella sua produzione di *fiction*, le esperienze legate a questi viaggi vengono convogliate in diari/resoconti in cui la penna dello scrittore si esprime in massima libertà spaziando da osservazioni sul folklore, le bellezze naturali e la spiritualità dei paesi descritti, fino ad approdare ai concetti stessi di alterità e confronto tra culture eterogenee: rientrano in questo campo opere come *Cieli d'acqua e fuoco* (*Uten Enten*, 1990), che contiene la descrizione di un avventuroso viaggio compiuto nell'agosto del 1988 alla scoperta degli usi e costumi della Grecia e dell'Asia minore, e *Se le nostre parole fossero state whisky* (*Moshi bokura no kotoba ga uisukī de atta nara*, 1999), in cui descrive le campagne scozzesi e ripercorre alcune tappe della storia della distilleria europea operando opportuni raffronti con la tradizione del *sake* giapponese.

Murakami Haruki inizia ad affacciarsi al mondo esterno al Giappone a partire dal 1983 e la sua prima meta è la Grecia, paese la cui la tradizione sportiva lo attrae al punto di volersi cimentare in quella che è considerata la sua disciplina più rappresentativa, la maratona. Comunque, sebbene *L'arte di correre* costituisca una costante nel percorso intellettuale compiuto dall'autore[2], è importante sottolineare come la passione per lo sport non abbia rappresentato l'unico stimolo ad affrontare un viaggio in queste lontane terre: allo stesso modo, infatti, appare forte in lui l'ardente desiderio di approfondire gli studi sul teatro classico greco. In particolare, la sua attenzione è rivolta al genere della tragedia e l'impatto con questa nuova realtà culturale si tramuta in una fonte d'ispirazione per le sue successive produzioni.

1 Murakami Haruki Kenkyūkai (a cura di), *Murakami Haruki, sakuhin kenkyū jiten*, Tōkyō, Agatashobō 2001

2 Numerose sono le riflessioni dedicate a questo argomento nei suoi lavori. Tra i tanti si consulti: H. Murakami, *L'arte di correre*, Torino, Einaudi, 2009

Nasce così, al ritorno dal primo viaggio, *L'uomo del taxi* (*Takushī ni notta otoko*), un racconto breve contenuto in *I dead heat del cavalluccio a dondolo*[3] (*Kaiten mokuba no deddo hīto* 1985), la cui protagonista, una gallerista, vive legata all'immagine di un attore di teatro classico greco ritratto in un dipinto che aveva posseduto da giovane.
La ricorrente immagine della Grecia permette di tracciare una linea trasversale che unisce una pluralità di opere dell'autore riconducibili a sottogeneri letterari eterogenei. In linea generale, è possibile affermare che all'interno dei lavori di Murakami i riferimenti a questo paese si esprimono principalmente secondo due modalità. La prima, che coinvolge quelle opere collocabili tra la letteratura diaristica e il *reportage* di viaggio, consiste in un'indagine culturale condotta attraverso strumenti propri del settore giornalistico: in questo ambito rientrano l'esperienza al monastero del monte Atos, un'isola greca in cui sono ammessi solo uomini, descritta in *Cieli d'acqua e fuoco* e in *Tamburi lontani* (*Tōi Taiko*, 1990), un saggio in cui Murakami riversa le sue considerazioni sul trascorrere del tempo ed espone le ragioni che lo hanno spinto a vivere all'estero per circa tre anni. L'altro approccio, che emerge prevalentemente nella sua produzione di *fiction*, è invece riconducibile alle teorie letterarie proposte da Gerard Genette a proposito dei palinsesti letterari[4]: l'autore costruisce un ponte culturale con la Grecia tramite citazioni dai classici greci, come nel caso delle tragedie di Eschilo ed Euripide che compaiono in *I Gatti antropofagi* (*Hitokui neko*, 1991)[5] e *L'uomo del taxi*, dell'*Elettra* di *Tokyo Blues* (*Noruwei no mori*, 1987), dell'*Odissea* ne *La ragazza dello sputnik* (*Suputonikku no koibito*, 2001), o loro riscritture come avviene in *Kafka sulla spiaggia* (*Umibe no kafuka*, 2002), in cui lo scrittore attinge al dramma sofocleo di Edipo per plasmare la profezia che incombe sull'adolescente protagonista del romanzo. In quest'ultimo lavoro, poi, l'impronta della letteratura greca antica sembra assumere un aspetto totalizzante, arrivando ad imporre la propria presenza nello stesso tessuto narrativo: i due binari su cui si dipana la narrazione, da principio nettamente separati ma destinati a trovare un raccordo finale, presentano numerose sovrapponibilità con due delle opere che compongono la trilogia tebana di Sofocle, l'*Edipo Re* e l'*Edipo a Colono*. Come in risposta alle teorie aristoteliche sulla tragedia[6], Murakami ricostruisce le atmosfere del teatro greco ricomponendone sia la valenza rituale sia le tecniche rappresentative. Così come gli attori greci indossavano maschere e travestimenti attraverso i quali davano vita ad una realtà alternativa a quella del quotidiano, dotata di proprie leggi spazio-temporali e strutturali, i caratteri di *Kafka sulla spiaggia* riproducono un mito in cui si mescolano elementi umani e divini, assumendo di volta in volta la funzione di attori e di coro: è da queste premesse che nascono i travestimenti di Johnnie Walker, *alter ego* di Tamura Kōichi, del Colonnello Sanders

3 H. Murakami, *Kaiten mokuba no deddo hīto*, Tōkyō, Kōdansha, 1985, pp.35-56
4 G. Genette, *Palinsesti – La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997
5 H. Murakami, *I gatti antropofagi*, in *I salici ciechi e la donna addormentata*, Torino Einaudi, 2010
6 Nella *Poetica* il filosofo sottolinea come la tragedia sia sostanzialmente qualcosa da rappresentarsi. Cfr: Aristotele, *Poetica*, Bari, Laterza, 1998

e lo stesso pseudonimo "Kafka", utilizzato dall'autore come una maschera per coprire il reale volto del giovane protagonista. Gli attori e il coro, in questo caso le voci esterne costituite dai quotidiani e dai rapporti dei Servizi di Informazione dell'Esercito degli Stati Uniti, divengono protagonisti di una nuova realtà al cui interno lo spettatore viene risucchiato: in questa dimensione si consuma un dramma universale che da narrato diventa vissuto. Seguendo il canone strutturale della tragedia Murakami opta per uno stile narrativo che si discosta dal percorso letterario finora condotto: in *Kafka sulla spiaggia*, infatti, gli avvenimenti hanno luogo per lo più fuori scena e, riecheggiando nei dialoghi dei caratteri, assurgono a punto d'appoggio per la riflessione, la confessione e l'introspezione.
La realtà di questo palinsesto letterario basato sulla tragedia di Edipo, è rintracciabile innanzitutto nella strutturazione dei protagonisti dei due intrecci, il giovane Kafka e l'anziano Nakata: il primo, che incarna l'Edipo in fuga da Corinto (nel suo caso Tōkyō), innanzitutto condivide con l'eroe sofocleo il fatto di essere oggetto di una terribile profezia che lo vede assassino del proprio padre ed amante della madre; ed ancora, la ricerca di un rifugio da questo triste destino porterà entrambi i giovani nel luogo del compimento della tragica maledizione in cui li attende la genitrice, che per Edipo corrisponde alla città di Tebe e per Kafka alla Biblioteca Kōmura. Trova invece identificazione con il secondo elemento della trilogia tebana[7] l'intreccio avente per protagonista Nakata: il suo analfabetismo e la conseguente impossibilità di essere autosufficiente, permettono di ipotizzare una prima sovrapponibilità con l'eroe tragico, la cui cecità lo costringe ad affidarsi alle cure della figlia. Ed ancora, ulteriore elemento di somiglianza tra i due caratteri è altresì fornito dalla costante presenza di una figura di accompagnamento e supporto nel girovagare dei due uomini, che per Edipo è rappresentata da Antigone e per Nakata dal giovane Hoshino, un ragazzo conosciuto per caso ma che finirà per fargli da spalla durante tutto il corso della narrazione.
Le medesime trasposizioni di valenze tra le due tragedie del ciclo tebano e *Kafka sulla spiaggia* sono riscontrabili anche nelle figure dei comprimari: la signora Saeki, vedova della famiglia Kōmura ed amministratrice della omonima biblioteca, rappresenta Giocasta rimasta sola a governare su Tebe ad attendere il proprio destino a seguito della dipartita del consorte. Discorso più complesso, invece, per quanto riguarda la Sfinge, la bestia mitologica che nella tragedia sofoclea viene inviata dalla dea Era in segno di punizione contro la città di Tebe a divorare chi non fosse riuscito a risolvere la sua sciarada. L'ambivalenza di saggezza e ferocia che caratterizza questa figura viene scissa dalla penna di Murakami affidando le due valenze a caratteri diversi e dalle personalità ben distinte: da un lato, abbiamo Ōshima, il bibliotecario dal corpo chimerico[8] che rivolge i suoi quesiti al giovane Kafka/Edipo stimolandolo al ragionamento rispetto a problematiche di letteratura ed esistenziali, quali l'amore e la solitudine dell'essere umano; l'altra faccia della

7 Anche se composta per ultima e rappresentata postuma (401 a.C.), nell'economia drammaturgica del ciclo l'*Edipo a Colono* costituisce il secondo atto.
8 H. Murakami, *Kafka sulla spiaggia*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 199-200

Sfinge, quella violenta, è invece rintracciabile nel personaggio di Johnnie Walker, l'impietoso ed efferato assassino di gatti che, in questo caso, impersonano il popolo tebano decimato dalla bestia mitologica.
Se nel tratteggio dei caratteri Murakami sembra aver attinto al ciclo tebano di Sofocle, nello scorrimento dell'intreccio possiamo invece rintracciare diverse discrepanze che, a seconda dei casi, evidenziano un distacco dal palinsesto letterario o il suo rovesciamento. La narrazione che ha Kafka come protagonista dimostra di ripercorrere fedelmente le varie tappe dell'*Edipo Re*: la maledizione, il viaggio, l'uccisione del padre *in itinere*[9] ed infine l'approdo al luogo del compimento della profezia in cui avviene l'unione sessuale con la madre. È piuttosto nel segmento narrativo finale che si sviluppa la riscrittura e il conseguente ribaltamento del testo originale: mentre il dramma sofocleo, attraverso l'accecamento e l'esilio di Edipo, punta ad enfatizzare la supremazia del fato e l'inesorabilità del castigo come conseguenza dei crimini compiuti, tramite la tragica vicenda che lo vede protagonista, il giovane Kafka sembra subire un processo di catarsi che lo spinge ad affrontare il proprio cammino di vita corroborato da un nuovo e finora sconosciuto vigore. La rivelazione, che nell'*Edipo Re* si condensa in un unico momento narrativo, viene diluita nel corso della trama come a sottolineare un percorso di metabolizzazione ed accettazione dei propri atti da parte del protagonista: il costante supporto psicologico da parte di Ōshima, il contatto con i fantasmi della signora Saeki nel villaggio della foresta e l'incontro con Sada con cui condivide un destino comune, hanno fatto sì che nel giovane prendesse forma il desiderio di plasmare attivamente il proprio percorso di vita. Il quindicenne Kafka, consolidato il proprio Super-io[10], prende in questo modo le distanze dall'Edipo originale che con il suo accecamento sceglie di abbandonarsi alle braccia di un fato di cui ammette l'insuperabilità.
Per quanto riguarda il secondo pilastro narrativo del romanzo, nelle sue prime battute assistiamo alla parziale sovrapposizione degli intrecci delle due tragedie sofoclee: come animato dall'intenzione di ribadire l'aderenza del carattere di Nakata con quello di Edipo, Murakami muove la mano dell'uomo spingendola ad uccidere Johnnie Walker, riproponendo la vittoria dell'eroe greco sulla Sfinge e riproduce l'episodio dell'accecamento privando Nakata della sua capacità di intendere il linguaggio dei gatti. I due eventi scoprono il velo dell'oblio sceso sui ricordi dell'anziano protagonista, ridestando in lui la coscienza del proprio passato. Probabilmente è proprio questo fattore a segnare la netta linea di demarcazione tra le varie narrazioni: mentre l'*Edipo Re* vede un uomo sofferente che brancola nel buio ignaro del fato in compimento alle proprie spalle, l'eroe dell'*Edipo a Colono* patisce le pene del risultato delle proprie azioni di cui conserva vivida memoria. Allo stesso modo, il giovane Kafka, seppur costantemente consumato dall'atroce

9 Nell'*Edipo Re* l'uccisione di Laio per mano di Edipo avviene in un luogo compreso tra la città di Tebe e l'oracolo di Delfi. Nel caso di *Kafka sulla spiaggia*, invece, l'assassinio di Tamura Kōichi, il padre di Kafka, avviene mentre il ragazzo trova nei pressi di un santuario scintoista nella città di Takamatsu prima del suo arrivo alla Biblioteca Kōmura.
10 Nelle teorie freudiane il Super-io si crea a partire dall'Io a seguito dei complesso di Edipo, nell'uomo, e di quello di Elettra, nella donna. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Milano, Bur, 2010

dubbio, muove i suoi passi inconsapevole del destino che lo attende; di contro, Nakata vaga errabondo sostenuto dalla sua Antigone portando con sé il fardello di ricordi di un passato cruento. Il percorso tracciato da quest'ultimo nel suo vagabondare combacia in gran parte con l'itinerario compiuto da Kafka per giungere alla città di Takamatsu: il suo viaggio ha inizio nella casa di Tamura Koichi nel quartiere di Nakano, luogo eletto a teatro dello scontro con la Sfinge, e prosegue in maniera rocambolesca costellato di elementi fantastici, come le piogge di pesci e sanguisughe, e personaggi immaginari, quali il Colonnello Sanders, qui trasfigurazione rielaborata dell'oracolo di Delfi.
In sostanza Kafka rappresenta la risposta di Murakami al concetto stesso di "tragedia" di cui Edipo, il prescelto che sciogliendo il macchinoso enigma della Sfinge ha dimostrato di possedere gli strumenti e la conoscenza necessari per interpretare il linguaggio divino, viene eletto a sommo rappresentante: il marchio della condanna per le colpe commesse dall'eroe, costretto ad una caduta solitaria imposta da un disegno superiore, si scioglie di fronte a ciò che Murakami investe del ruolo di potere supremo, la volontà umana.

BIBLIOGRAFIA

Aristotele, *Poetica* (a cura di Guido Paduano), Bari, Laterza, 1998

S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Milano, Bur, 2010

G. Genette, *Palinsesti – La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997

N. Katō, *Murakami Haruki, Ierōpōji – Part 2*, Tōkyō, Arechi Shuppansha, 2004

Y. Komori, *Murakami Haruki ron – "Umibe no kafuka" o seidoku suru*, Tōkyō, Heibonsha, 2006

H. Murakami, *Kaiten mokuba no deddo hīto*, Tōkyō, Kōdansha, 1985

Murakami Haruki Kenkyūkai (a cura di), *Murakami Haruki, sakuhin kenkyū jiten*, Tōkyō, Agatashobō, 2001

H. Murakami, *I gatti antropofagi*, in *I salici ciechi e la donna addormentata* (trad. it. di Antonietta Pastore), Torino, Einaudi, 2010

H. Murakami, *Kafka sulla spiaggia* (trad. it. di Giorgio Amitrano), Torino, Einaudi, 2008

H. Murakami, *Tōi taiko*, Tōkyō, Kōdansha, 1993

H. Murakami, *Tokyo Blues, Norvegian Wood* (trad. it. di Giorgio Amitrano), Milano, Feltrinelli, 2000

H. Murakami, *Uten enten*, Tōkyō, Shinchōbunko, 1990

H. Sakai, "Haruki·Kaiten mokuba no deddo hīto" in *Jinbun ronshū*, vol.50, n. 2

Sofocle, *Edipo Re – Edipo a Colono – Antigone* (a cura di Dario Del Corno), Milano, Mondadori, 1991

M.C. Strecher, *"Magical Realism and the Search for Identity in the fiction of Murakami Haruki"* in *The Journal of Japanese Studies*, vol. 25, n. 2

N. Takanezawa, "Hitokui neko" in *Yuriika – Murakami Haruki no sekai*, Tōkyō, Seidosha, 2002

M. Yasunishi, "Murakami Haruki san ni tsuite no iroiro" in *Gunzô – Nihon no sakka, Murakami Haruki*, Shōgakukan, maggio 1997

H. Yoshida, *Murakami Haruki tenkan suru* Tōkyō, Sairyūsha, 1997

Le Note del guanciale

Il Giappone del X secolo sulla punta del pennello di una dama di corte

di Gala Maria Follaco

Prezioso per lo spaccato che offre della vita presso la corte Heian, e più che singolare come prodotto letterario in sé, il *Makura no sōshi (Note del guanciale)* è anche un testo che, mentre ammalia i lettori di tutto il mondo, da sempre pone gli studiosi di fronte a svariate problematiche.

Si tratta, innanzitutto, di un'opera di difficile datazione. Sei Shōnagon descrive episodi e personaggi riconducibili a particolari eventi storici di cui si conoscono le date perché sono riportati anche nelle cronache ufficiali; utilizzando tali coordinate, gli storici della letteratura sono riusciti a situare il periodo di stesura dell'opera tra il 994 e il 1002[1] , ma è una datazione approssimativa, in quanto anche le informazioni biografiche relative all'autrice sono insufficienti e sullo stesso *Makura no sōshi* persistono dubbi per quanto riguarda gli aspetti strutturali e i processi compositivi.

Veniamo a trovarci, così, di fronte ad altre due delle difficoltà cui va incontro chi si appresti a studiare quest'opera. La prima è la mancanza di dati sulla vita di Shōnagon. Si sa che nacque intorno al 966[2] , figlia del poeta di corte Kiyohara no Motosuke (908-990), e che l'affascinante nome con cui è conosciuta è in realtà null'altro che la lettura cinese del primo dei due caratteri di Kiyohara, *"sei"*, unita a un termine che designa una carica di corte, *"shōnagon"*, appunto. Tra l'altro, tale carica non fu mai ricoperta, stando alle cronache, da alcuno degli uomini della sua famiglia, particolare che aggiunge ulteriore mistero all'alone di leggenda che da sempre l'accompagna. In effetti Sei Shōnagon è stata una figura ricorrente nei sermoni buddhisti per secoli dopo la sua morte, citata come esempio di persone una volta affermate che finirono per cadere in rovina.

Colta, altera, brillante, arguta, orgogliosa, sono solo alcuni degli aggettivi attribuibili a «un genio al quale, se avesse albergato in un corpo maschile, sarebbero stati tributati fama, alte cariche a corte e l'onore di comparire nelle cronache storiche dell'epoca»[3], come scrive la traduttrice italiana del *Makura no sōshi*, Lydia Origlia.

Ma per fortuna Sei Shōnagon era una donna, e la conseguente impossibilità di ricoprire cariche le diede modo e tempo di dedicarsi alla scrittura, un'attività che nella corte Heian veniva svolta con maggiore libertà proprio dalle dame estranee agli impegni politici e ai vincoli del cinese, lingua colta (che pure Shōnagon co-

1 D. Keene, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, New York, Henry Holt and Company, 1993, p. 420
2 Ivi, p. 412
3 Sei Shōnagon, *Note del guanciale*, a cura di Lydia Origlia, Milano, SE, 2002, p. 323

nosceva). Le sue note hanno percorso più di mille anni e sono arrivate fino a noi, e sebbene tutto di lei sia avvolto dal mistero, la fusione di grazia e forza che contraddistingue la sua scrittura ci racconta i minimi dettagli della dama conosciuta come Sei Shōnagon più di quanto potrebbe qualsiasi cronaca ufficiale.
Il suo genio, dunque, trovò presto estimatori presso la corte dell'imperatrice Teishi. Figlia di Fujiwara no Michitaka (953-995) e sorella di Korechika (974-1010), costei, anche nota come Sadako, fu prima consorte dell'imperatore Ichijō (980-1011) e gli diede tre figli: due femmine, nate nel 996 e nel 1000, e un maschio, nel 999. Nello stesso anno Ichijō aveva sposato Shōshi (o Akiko), ancora bambina, e nel frattempo Teishi aveva perso il padre (995) e il fratello, quest'ultimo esiliato[4]; la sua situazione si era irrimediabilmente compromessa e non faceva nutrire alcuna speranza riguardo a una possibile successione al trono per il figlio maschio avuto con Ichijō. Infine fu relegata ai ranghi di seconda consorte imperiale, e al suo posto regnò Shōshi, il cui *entourage* vantava nomi di spicco della letteratura classica del calibro di Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu e Akazome Emon[5]. Sarebbe stato poi il figlio di Shōshi, nato nel 1006, a salire sul trono dopo Ichijō, ma Teishi non avrebbe mai assistito a questa successione perché morta subito dopo aver partorito la sua seconda bambina.
Le vicende dell'imperatrice vittima di un destino sfavorevole dovevano destare una certa simpatia tra la gente dell'epoca, e il fatto che il *Makura no sōshi* sia l'unico testo nato in seno alla sua "fazione" a essere stato tramandato è decisamente singolare. La sua storia, complice il carattere di antichità che sfuma nella leggenda, ha un che di letterario, e sembra quasi la trama di un romanzo scritto in epoche più vicine a noi.
In effetti la letteratura giapponese del Novecento le ha regalato, attraverso la fantasia di Enchi Fumiko (1905-1986), una vittoria morale: nel *Namamiko Monogatari* (1965) grande enfasi è posta sulla profondità del legame tra Teishi e Ichijō, il quale, dopo la sua morte, pare incapace di amare alcuna donna. L'opera di Enchi è ricca di riferimenti al *Makura no sōshi*, al *Murasaki Shikibu nikki* e all'*Izumi Shikibu nikki*, tra cui le sole note di Shōnagon provengono dalla corte di Teishi: sembra quasi che la scrittrice novecentesca voglia contribuire a consegnare ai posteri la memoria di un'imperatrice che solo la tenacia di Sei Shōnagon è riuscita in qualche modo a conservare. È possibile che all'ascesa del "partito" di Shōshi abbia fatto naturalmente seguito una sorta di campagna volta, se non a screditare, perlomeno a mettere ancora più in ombra la figura dell'ex prima consorte imperiale. Dal *Makura no sōshi* apprendiamo, infatti, che Sei Shōnagon non era l'unica dama tra quelle al servizio di Teishi a essere versata nei classici cinesi, a comporre poesia e a possedere un certo gusto per le arti. Il "salone" doveva essere dunque vivace e prolifico, tanto popolare da attirare frequentemente l'imperatore, almeno

4 Ivi, *p. 324*

5 Di Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu e Akazome Emon non si conoscono le date esatte di nascita e di morte.

a giudicare dal numero delle gravidanze contratte dall'allora prima consorte a distanza ravvicinata l'una dall'altra.
Dalle note di Shōnagon si evince che la vita a corte fosse ricca di stimoli per gli amanti della poesia e del bel linguaggio. Gli uomini corteggiavano le donne inviando loro liriche in (relativamente) gran segreto, e le donne rispondevano facendo sfoggio di sensibilità poetica e prolungando questi scambi all'infinito; le dame si facevano beffa dei sottoposti rei di non possedere un lessico ricercato, citavano e alludevano nell'ombra dei ventagli e dei paraventi, divertivano l'imperatrice adorata con i loro giochi di parole e la giocosa ostentazione delle conoscenze letterarie che possedevano.
Un giorno, racconta Sei Shōnagon, Korechika fece visita a sua sorella Teishi portando con sé fogli di carta pregiata. Non sapendo cosa farne, l'imperatrice li cedette alla dama, la quale avrebbe potuto riempirli a suo piacimento.

> *Sua Maestà aveva approvato, donandomi quei fogli. Erano numerosissimi, e io, per riempirli tutti, ho finito con lo scrivere moltissime cose bizzarre, che possono persino sembrare insulse*[6].

Questo passo ci porta al cuore dell'altro aspetto di difficile comprensione del *Makura no sōshi:* la sua struttura indefinibile. Le «moltissime cose bizzarre» che Shōnagon afferma di aver annotato sulla carta donatale dall'imperatrice sono raggruppate in *dan* (paragrafi) di lunghezza variabile, da un rigo a diverse pagine, e disposti in modo apparentemente casuale, privi di connessioni tematiche, stilistiche o tantomeno cronologiche. Gli stessi dan sono diversissimi tra loro; alcuni sono liste di cose, luoghi, immagini, passatempi, persino opere letterarie, mentre altri contengono preziosi consigli di abbigliamento. Ci sono, inoltre, moltissimi aneddoti, descrizioni di eventi particolari, commenti a persone e cose.
Il motivo per cui, nel passo cui si è fatto riferimento poc'anzi, Teishi consegna a Sei Shōnagon i fogli di carta destinati a ospitare le sue annotazioni, è che la dama aveva avanzato la proposta di farne un "cuscino" (giapponese: *makura*). Uno dei tanti misteri del testo del *Makura no sōshi* è proprio il significato di tale affermazione di Shōnagon. Una delle teorie più accreditate è quella secondo la quale nelle intenzioni della dama di corte vi fosse la compilazione di una sorta di manuale, detto *utamakura*, che contenesse liste destinate a fornire indicazioni per la composizione poetica. Ma, se fosse realmente così, si dovrebbe supporre che Sei Shōnagon mentisse quando sosteneva di aver scritto quelle note soltanto come un passatempo, senza la minima velleità artistica o la più remota intenzione di farle leggere a persona alcuna:

---

6 Sei Shōnagon, op. cit., p. 256

Queste note le ho scritte soltanto per me, per trovare conforto nell'annotare i miei sentimenti, e non ho mai pensato che avrebbero potuto allinearsi alle grandi opere e attirare l'attenzione del pubblico (…). Ma quel che più mi angustia, in definitiva, è proprio il fatto che queste mie note siano state scoperte. Ne fu responsabile il luogotenente di sinistra Tsunefusa, quand'era ancora governatore di Ise. Uscirono da un tatami, che gli stavo porgendo sulla terrazza, e il luogotenente le raccolse, precedendomi, e si rifiutò di restituirmele. Mi furono riconsegnate soltanto dopo lungo tempo. E da allora incominciarono a venir divulgate[7].

Del *Makura no sōshi* esistono diversi testi, dei quali i più attendibili risultano essere il *nōinbon* e il *sankanbon*. In questa sede si utilizza un'edizione che, come la traduzione italiana di SE, fa riferimento alla seconda versione, ma nel *nōinbon* compare un ulteriore passaggio, segnalato da Donald Keene, che andrebbe a completare la parte finale dell'opera, appena riportata, e getterebbe nuova luce sulla figura di Shōnagon:

Questo mi spaventa molto, perché io non ho solo parlato alla gente di cose che mi hanno colpito, ma ne ho scritto in questo modo, e potrei apparire frivola a Sua Maestà[8].

Questo brano, la cui appartenenza al manoscritto originale non è dimostrabile, rimarcherebbe tre elementi importanti, già affiorati in altre sezioni del *sankanbon*. Il primo è certamente il fatto che Sei Shōnagon non concepisse la presenza di un pubblico nel momento in cui scriveva le sue note, o che almeno questo è quanto desiderava che gli eventuali lettori credessero. Il secondo aspetto è la consapevolezza "letteraria" dell'autrice, già trapelata ad esempio nelle sue liste di *monogatari* o di opere classiche cinesi; Shōnagon oppone la parola scritta a quella orale rivestendo la prima di un'importanza indiscutibile: lei non ha semplicemente *parlato* di cosa pensa, lo ha scritto, e ciò potrebbe farla apparire vacua agli occhi dell'amata Teishi e di tutta la corte, a dispetto degli anni trascorsi al suo servizio e di tutto ciò che i suoi atti hanno potuto dimostrare. È senz'altro conscia della forza della scrittura, al cui cospetto la si potrebbe immaginare in un atteggiamento di timore reverenziale e continua e divertita sfida. Mette in crisi filologi e traduttori, la dama Shōnagon, con i suoi periodi ellittici e i giochi di parole, gli aggettivi ripetuti all'inverosimile e con significati sempre diversi, le note non organizzabili, disordinate e intellegibili nelle atmosfere ma non nella struttura intrinseca, assente.

7 Ivi, *pp. 256-7.*
8 D. Keene, op. cit., p. 421

Si tratta di scritti che esistono in virtù della partecipazione attiva del lettore e che in quanto tale sono mimetici, metamorfici, sempre nuovi. Per questa ragione, appare estremamente forzato qualsiasi tentativo di incastonare l'opera di Shōnagon in una delle categorie prefissate dei generi letterari: essa si sottrae a qualsiasi generalizzazione che finirebbe per impoverirla, perché è nella sua natura. Se si considerasse il *Makura no sōshi* un *nikki* (cioè un "diario", genere a cui è spesso assimilato), esso mancherebbe di sistematicità; se vi si pensasse come a un manuale per la composizione poetica, superflui apparirebbero i pensieri dell'autrice e gli aneddoti, che in ogni caso risulterebbero inadatti a essere inseriti in una cronaca storica ufficiale; non è un *monogatari*, né una raccolta di poesia, né un saggio nel senso moderno del termine. Eppure è un'opera perfetta, rotonda, che deve ai suoi punti oscuri e alla sua intrattabilità gran parte del fascino che la contraddistingue nel panorama della letteratura giapponese di ogni tempo.
Tornando al brano tratto dall'epilogo del *nōinbon*, resta un elemento da puntualizzare. Il fatto che, di fronte alla prospettiva della divulgazione delle proprie note Sei Shōnagon si preoccupi immediatamente dell'impressione che ne ricaverà la sua imperatrice, è sintomatico del suo senso di appartenenza al mondo che è, in sostanza, il "salone" di Teishi. «L'orizzonte comunicativo entro il quale concepisce la sua opera», per usare un'espressione di Berardinelli[9], non è il mondo, i posteri, la collettività, ma la cerchia ristretta delle sue conoscenze, la corte, tutto ciò che della vita lei possiede; quando, dunque, Shōnagon commenta episodi avvenuti nel padiglione della sua signora, quando racconta delle visite dei suoi amanti e dei giochi con le altre dame, quando compila liste di santuari a cui recarsi in visita o dei giusti abbinamenti di colore, è l'universo intero l'oggetto della sua attenzione. L'autrice del *Makura no sōshi* è talmente dentro alla vita del suo tempo che ce la consegna nella forma di un diamante completo di tutte le sue facce. Ma la magia di questo testo va ben oltre. Arriva fino al senso di meraviglia che intimamente proviamo quando ci rendiamo conto che è anche il nostro mondo, un orizzonte di cui la dama Shōnagon non poteva né si preoccupava di immaginare l'esistenza, che affiora dalle sue note.

9 A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 77.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002

L. H. Chance, "*Zuihitsu* and Gender: *Tsurezuregusa* and *The Pillow Book*" in H. Shirane, T. Suzuki (edd.) *Inventing the Classics. Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, Stanford University Press, Stanford 2000

T. Fukuzawa, "Makura no sōshi – Gensō no nyōbō nikki to shite –", *Kokubungaku: kaishaku to kanshō 62:5*

J. Ishida, "Makura no sōshi no biishiki", *Kokubungaku: kaishaku to kyōzai no kenkyū 12:7*

D. Keene, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*, Henry Holt and Company, New York 1993

M. Morris, "Sei Shōnagon's Poetic Catalogues", *Harvard Journal of Asiatic Studies 40:1*

J. S. Mostow, "Mother Tongue and Father Script. The Relationship of Sei Shōnagon and Murasaki Shikibu to Their Fathers and Chinese Letters", in: R. L. Copeland, Esperanza Ramirez-Christensen (edd.), *The Father-Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001

M. Muccioli, *La Letteratura Giapponese. La Letteratura Coreana*, Sansoni, Firenze 1969

T. Negoro, "Makura no sōshi no buntai no miryoku", *Kokubungaku: kaishaku to kyōzai no kenkyū 12:7*

M. Ōba, "Special Address: Without Beginning, Without End", in: Paul Gordon Schalow, J. A. Walker (edd.), *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1996

E. Sarra, "The Poetics of Voyeurism in *The Pillow Book*", in: *Fictions of Femininity. Literary Inventions of Gender in Japanese Court Women's Memoirs*, Stanford, Stanford University Press, 1999

Sei Shōnagon, *Makura no sōshi* (*Shin Nihon koten bungaku taikei 25*), a cura di M. Watanabe, Tōkyō, Iwanami shoten, 1997

Sei Shōnagon, *Note del guanciale*, a cura di L. Origlia, Milano, SE, 2002

Rashōmon e Nel bosco di Akutagawa Ryūnosuke

Perdersi in mezzo al bambù

di Lorenzo Marinucci

Recentemente, Murakami Haruki ha affermato che in un'ipotetica classifica degli scrittori giapponesi più importanti dell'ultimo secolo, Akutagawa Ryūnosuke rientrerebbe senz'altro tra i primi cinque – e forse potrebbe persino puntare a un gradino del podio.[1] Affermazione tutt'altro che a effetto, tesa a riconoscere i molti debiti linguistici, tematici e di immaginario che rendono Akutagawa un "contemporaneo" per eccellenza.

Contemporaneo sotto almeno due punti di vista: quello di chi scrive, legge o si occupa oggi di letteratura giapponese, o di letteratura *tout court*, e riconosce in Akutagawa un utilizzatore precoce e capacissimo di temi e strumenti che affascinano o hanno affascinato i teorici del postmoderno – intertestualità, ironia, decostruzione di modelli narrativi. E quello legato alla contemporaneità propria dell'epoca Taishō (1912-1926), in cui il mondo culturale giapponese scopre che l'immane lavoro di rinnovamento inaugurato dall'epoca Meiji (1868-1912) ha avuto successo: il Giappone feudale non esiste più – o meglio, si trova sull'altro versante di una cesura traumatica – e l'Occidente ha smesso di offrirsi come modello unico e compatto, da cui poter assimilare senza la necessità di selezioni e conseguenze. Per la prima volta, ci si confronta alla pari con il resto del mondo.
Il merito letterario di Akutagawa è stato quello di giocare con i tropi del modernismo partendo da una prospettiva obliqua e specificamente nipponica – dimostrando così non solo che quella giapponese si avviava ad essere una letteratura moderna, ma che la nozione stessa di modernità passa attraverso quel fenomeno di scissione e rifrazione di cui il Giappone è un caso esemplare.

Akutagawa nasce a Tōkyō il 1° marzo 1892 e muore nel 1927, anno di inizio dell'epoca Shōwa. È stato un prolifico autore di racconti (si è dedicato, inoltre, alla critica letteraria[2] e allo *haikai*), un amante del grottesco, un maestro di stile, un uomo immerso nelle proprie ossessioni personali che è però riuscito a mettere su carta il battito irregolare del Giappone di quegli anni.
La sua breve vita, cui fa cornice l'altrettanto breve e contraddittoria parentesi liberale dell'epoca Taishō, è così tutta tesa tra le necessità dittatorie del fare letteratura e il disgregamento personale che quel fare letteratura sembra comportare. La parola scritta in Akutagawa non diviene mai rifugio o evasione fantastica (ha,

1 H. Murakami, *Introduzione* in Akutagawa Ryūnosuke, *Rashōmon and seventeen other stories*, J. Rubin (a cura di), Londra, Penguin, 2006
2 Cfr. L. Bienati (a cura di), *Una trama senza fine. Il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2003

piuttosto, un gusto per l'illusione e la fantasmagoria): scrivere è l'insostenibile sforzo di un uomo che documenta pensieri e parole del proprio collasso.

> *Non ho più la forza di continuare a scrivere. Continuare a vivere in una condizione simile è doloroso oltre ogni descrizione. Se solo ci fosse qualcuno che, mentre sto dormendo, prendesse il mio collo, e mi soffocasse gentilmente.*[3]

La sicurezza di essere sul bilico della follia e l'intollerabilità di questo pensiero sono in qualche modo legate al ricordo – un ricordo poeticamente reinvestito, nascosto, ma attivo – della madre, Fuku, impazzita di colpo poco dopo la sua nascita. La pazzia per Akutagawa non è dunque uno stato estremo della psiche o dell'esperienza; rappresenta piuttosto lo sfondo primario della vita stessa, che sfida l'uomo e il narratore ad esprimerlo, ma al tempo stesso lo erode e lo trasfigura – come in un ritratto dalla testa di volpe.

> *Mia madre era pazza. E non sono mai riuscito a sentirla vicina, come madre. Se ne stava seduta da sola nella sua stanza, con i capelli sistemati in un kushimaki, a fumare da una pipa lunga e sottile. Il suo volto era piccolo, e così il suo corpo. Per qualche ragione, mi ricordo ancora il suo volto grigio e smorto. Non mi viene in mente alcun gesto di affetto da parte sua. Una volta che io e la mia madre adottiva ci eravamo presi il disturbo di salire al secondo piano per salutarla, all'improvviso mi colpì sulla testa con quella lunga pipa. Ma in genere mia madre era una malata molto tranquilla. Quando io e la mia sorella maggiore le chiedevamo di disegnare per noi, lei subito buttava giù uno schizzo su un pezzetto di carta. E non si limitava ai disegni a inchiostro. Usando gli acquerelli di mia sorella, dipingeva per noi scorci di fiori, o quadri di donne e bambini vestiti con colori vivaci. Ma le persone nei suoi quadri avevano inevitabilmente la testa di una volpe.*[4]

Biografia ed elaborazione artistica qui sono legate con un nodo anche troppo stretto. Ma se da una parte leggere l'opera di Akutagawa richiede un confronto diretto, quasi insostenibile, con la sua vita, dall'altra sia i lavori giovanili che le opere del suo ultimo periodo – segnate da una forte impronta autobiografica – si distinguono per una tendenza al discorso ironico che fa leva su identità multiple e contraffatte. Più voci e più personaggi, che sono condanna dell'autore, ma anche spazio di manovra e suo linguaggio specifico – un filtro nevrotico fatto di più epoche storiche, di riferimenti culturali ibridi, di giochi intertestuali volutamente disorientanti. Quella di Akutagawa è quindi un'arte del disorientamento, e un disorientamento che si fa arte. La massa dei suoi racconti si presenta come un discorso in frammenti, la scacchiera di un gioco autoriale, o un bosco narrativo in cui autore e lettore possono incontrarsi e perdersi reciprocamente.

---

3 R. Akutagawa, *Haguruma (La ruota dentata)*, 1926 in http://www.aozora.gr.jp. Trad. It. a cura dello scrivente
4 R. Akutagawa, *Tenkibo (Il registro dei morti)*, 1926 in http://www.aozora.gr.jp. Trad. It. a cura dello scrivente

Non è un caso che al centro di quello che è probabilmente il suo racconto più famoso, tra i capolavori della sua produzione matura e primo spunto testuale del film *Rashōmon* di Kurosawa, ci siano proprio dei personaggi che si perdono in un bosco. Si perdono in un senso letterale: perdono se stessi e la loro identità. In *Yabu no naka* (*Nel bosco*, 1921), titolo che in giapponese è divenuto una forma idiomatica che indica un problema indecidibile, l'intreccio si aggroviglia in poche pagine e l'approccio giudiziario, da *mystery*, è solo il primo tentativo di depistaggio. La vicenda segue sei deposizioni in un tribunale, in cui si cerca di ricostruire la dinamica di uno stupro e di un omicidio avvenuti in un bosco poco fuori Kyōto. Un samurai e sua moglie in viaggio sono stati ingannati da un bandito, condotti dentro una macchia di bambù, e l'uomo è rimasto ucciso. Ciascuno dei tre protagonisti però (anche il morto ha la sua occasione di parlare, per bocca di una medium) fornisce una visione differente non solo dell'accaduto, ma del valore umano e delle relazioni di forza presenti nella radura. Inoltre, tutti e tre finiscono per accusarsi dell'omicidio. Ciascuno dei tre personaggi esce dal centro del bosco di bambù – fuoco della scena continuamente reinterpretato e sempre inaccessibile – con la certezza di aver perso qualcosa di fondamentale: la libertà, l'onore, la vita. Ma la situazione insostenibile in cui si ritrovano gettati i tre protagonisti del racconto – il bandito Tajōmaru, il samurai Takehiro e sua moglie Masago, è la crisi della parola e della testimonianza, l'impossibilità di un senso di condivisione su cui basare un'esperienza umana. Kurosawa sintetizza questa dipartita più sottile e atroce con le parole del bonzo, che ripete di «non aver più fiducia nel cuore dell'uomo». Il racconto si chiude con l'immagine dell'oscurità, dell'abisso indistinto che accoglie il morto, e si allarga sulla vicenda nella sua interezza. Parlare di nichilismo non è affatto fuori luogo.

Scegliendo di intitolare *Rashōmon* il proprio capolavoro, Kurosawa ha voluto incontrarsi e scontrarsi con Akutagawa sul suo stesso, desolante terreno di dislivelli narrativi e palinsesti letterari, tentando di risolverne il problema e la sfida. *Rashōmon* prende il titolo e l'ambientazione – e, apparentemente, poco altro – da quello che viene considerato il primo vero racconto di Akutagawa, pubblicato nel 1916 sulla rivista studentesca «Teikoku bungaku». Nel racconto osserviamo un servo senza padrone, completamente solo in una Kyōto in decadenza, costretto a passare la notte sotto la porta *Rashō*.[5] E' una notte di valutazioni e rivoluzioni interne, in cui il sistema etico dell'uomo – e, quindi, il suo mondo – si sfalda. Nel vecchio portale, dove cadaveri indesiderati vengono abbandonati ai corvi, incontra una vecchia che sta strappando i capelli di una giovane morta. L'idea di peccato e male si fa viva, violentemente, per un'ultima volta, e crolla in modo definitivo di fronte alle parole della megera, che per giustificarsi rinfaccia al cadavere di aver «venduto carne di serpe spacciandola per anguilla». Posto di fronte alla catena

5 Akutagawa, che riprende il racconto dalla raccolta del XII sec. intitolata *Konjaku Monogatari*, sceglie però una grafia alternativa del nome della porta, utilizzando il carattere *Shō* 生, che allude alla vita nel suo senso più spoglio e scarno. all'atto della nascita o allo spuntare dei capelli, al nudo e al "crudo"

interminabile della degradazione e del male e al fallimento continuo di una morale binaria, il giovane abbraccia con gusto una nuova vita da ladro, strappando i vestiti della vecchia e fuggendo nella notte.

Entrambi i racconti terminano con una dissolvenza nel buio.
Kurosawa deve aver meditato sulla disfatta morale descritta da Akutagawa abbastanza a lungo da capire di non poterla sottovalutare. Scegliendo di unire i due testi, ha lasciato che a raccontare gli eventi del tribunale fossero il boscaiolo e il bonzo che aprono le testimonianze processuali del racconto, e ha voluto che a raggiungerli sotto la porta in rovina, in un pomeriggio di pioggia torrenziale, fosse un vagabondo totalmente amorale – come un fantasma del servo, tornato sul luogo del suo delitto per ascoltare il resoconto di un fallimento umano altrettanto atroce. Il suo sguardo, che qui mette in scena la prospettiva di Akutagawa stesso, riesce a vedere persino più in là, a scoprire che la cornice in rovina della porta nasconde ancora, all'infinito, nuove possibilità di menzogna, e che il racconto del boscaiolo può essere sottoposto allo stesso vertiginoso esercizio del dubbio. Il crollo è contagioso, capace di colpire in forme e spazi differenti – era questa una delle morali del racconto *Rashōmon*. Quando ogni pretesa di verità e spazio etico sembrano dissolte per l'ennesima volta, i tre narratori sentono il pianto di un neonato abbandonato – presente tutto il tempo, testimone nascosto e silenzioso. Il vagabondo esce di scena rubando l'abito che lo avvolge – reiterando quel motivo del furto che i due racconti hanno in comune. Il boscaiolo e il bonzo rimangono senza parole, senza speranza, di fronte al pianto cieco del bambino completamente esposto, che qui non rappresenta l'innocenza, ma la completa gettatezza, la problematica disponibilità già presente nel cadavere – inizio e fine della vita nella sua qualità fondamentale.
Kurosawa però decide, con uno scatto umano che è anche maestria narrativa, che l'unico modo per superare una simile *empasse* è ribaltare il concetto di responsabilità del primo processo, e sforzarsi di accogliere, di proiettare su di un'azione di fiducia altrettanto incerta e miracolosa, il finale del film. Il boscaiolo decide di adottare il bambino, e i due uomini possono separarsi con un inchino silenzioso, finalmente pacificato.

C'è in Akutagawa, nonostante la tendenza e la passione per la dissoluzione, la capacità di un simile riscatto, per un'umanità che riscopre se stessa proprio nella scommessa, nella crisi e nel versante grottesco dell'esistenza? Penso che esista, che in lui crudeltà e sarcasmo siano non solo confronto, ma conseguenza di un impegno umano dei più alti. La dolcezza disarmante della pia prostituta minorenne di *Gesù di Nanchino*, che guarisce dalla sifilide trasmettendola a un cliente ubriaco scambiato per Gesù Cristo; il lirismo improvviso e spiazzante che chiude il brevissimo *I mandarini*, in cui una ragazza sgraziata salva dalla sua sensazione di vuoto il cinico alter ego dello scrittore gettando a dei ragazzini una manciata di mandarini dal finestrino di un treno in corsa; il finale grottesco e

poetico di *Sennin* (1923), in cui un provinciale sprovveduto arrivato ad Ōsaka con l'idea risibile di diventare un eremita con poteri ultraterreni finisce a lavorare per anni per un medico e sua moglie che approfittano della sua ingenuità. Scaduti i termini del servizio, i due decidono di liberarsene facendolo salire in cima a un pino e dicendogli di alzare entrambe le mani al cielo:

> *Non avevano finito di parlare, che Gonsuke aveva già lasciato il tronco anche con la mano sinistra. Se ne stava lì in cima all'albero, con entrambe le mani sollevate, eppure non cadeva. Dopo un lungo istante il suo corpo e il lembo dello haori con lo stemma del suo padrone non toccavano più la cima dell'albero. Ma Gonsuke non stava cadendo. Piuttosto, galleggiava come una marionetta nell'aria del pomeriggio. "Grazie al vostro aiuto" disse "sono finalmente diventato un vero sennin". E dopo essersi congedato con questo saluto rispettoso, cominciò a salire dolcemente per il cielo, fino a sparire tra le nuvole sempre più alte.*[6]

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Akutagawa in italiano

R. Akutagawa, *Kappa e altri racconti*, a cura di M. Teti, Milano, Bompiani, 1961.

R. Akutagawa, *Racconti fantastici*, a cura di C. Ceci, Venezia, Marsilio, 1995.

R. Akutagawa, *Rashōmon e altri racconti*, a cura di K. Ghio, Milano, Tea, 2002.

R. Akutagawa, *La ruota dentata e altri racconti*, a cura di L. Origlia, Milano, SE, 2003.

R. Akutagawa, *Kappa*, a cura di M. Teti, Milano, SE, 2008.

Akutagawa in inglese

R. Akutagawa, *Rashōmon and seventeen other stories*, J. Rubin (a cura di), con saggio introduttivo di Murakami Haruki, Londra, Penguin, 2006.

R. Akutagawa, *The Essential Akutagawa: Rashōmon, Hell Screen, Cogwheels, A Fool's Life and Other Short Fiction*, a cura di S. M. Lippit, con un saggio introduttivo di J. L. Borges, Venezia, Marsilio, 1999.

Critica in italiano

T. Ciapparoni La Rocca, *Akutagawa Ryūnosuke. Un autore giapponese moderno*, Roma, Il Bagatto, 1983.

L. Bienati (a cura di), *Una trama senza fine, Il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2003.

Sitografia

Sono disponibili in inglese alcuni e-book gratuiti:

http://www.manybooks.net

L'opera di Akutagawa è fuori diritti ed è disponibile gratuitamente in giapponese presso: http://www.aozora.gr.jp

6 R. Akutagawa, *Sennin*, 1922 in http://www.aozora.gr.jp. Trad. It. a cura dello scrivente.

Il bagno
Il percorso letterario di Tawada Yōko tra tedesco e giapponese

di Emanuela Costa

Scrittrice poliglotta e poliedrica, Tawada Yōko (1960) ha sviluppato un percorso personale e artistico all'insegna del confronto tra culture e lingue diverse. Nata e cresciuta in Giappone, Tawada si trasferisce in Europa al termine dei propri studi universitari e, dopo aver attraversato l'Eurasia a bordo di un treno della linea transiberiana, si stabilisce ad Amburgo. L'incontro con la cultura e con la lingua tedesca lascia un segno indelebile nell'immaginazione della giovane giapponese che, nel fervore culturale della Germania alla fine degli anni ottanta, inizia a muovere i primi passi nel mondo dell'editoria. Grazie alla proficua collaborazione con il traduttore Peter Pörtner, Tawada pubblica nel 1987 la sua prima raccolta poetica bilingue *Nur da wo du bist da ist nichts/ anata no iru tokoro dake nanimonai* (*Solo dove sei tu il nulla*), a cui fa seguito due anni dopo il romanzo breve *Das Bad/ Urokomochi* (*Il bagno*). A partire dagli anni novanta Tawada ha iniziato a scrivere parallelamente in tedesco e in giapponese, riscuotendo notevole consenso di critica e ottenendo numerosi premi letterari.

Opera prima nell'ormai vasto panorama narrativo di Tawada, *Il bagno* è un testo emblematico della densità concettuale e semantica che contraddistingue la produzione tawadiana. Pur nella sua immaturità stilistica, il breve romanzo enuclea molti dei temi e delle metafore che nutrono l'immaginario poetico di Tawada: l'esplorazione dell'alterità, il confronto tra sistemi linguistici diversi, la labilità dei confini geografici e di quelli corporei.

Filtrata attraverso lo sguardo della protagonista, la narrazione conduce il lettore nei meandri di una inquietante storia di amore e di dolorosa (dis)integrazione scandita dalle inaspettate e irreversibili metamorfosi di una giovane donna giapponese residente in Germania. Le trasformazioni fisiche e psicologiche che l'anonima narratrice-protagonista subisce rivelano le insidie del percorso di integrazione sociale, linguistica e culturale intrapreso dalla donna al suo arrivo nella terra in cui ha scelto consapevolmente di vivere. Se da un lato la decisione della protagonista di trasferirsi in un luogo lontano dal proprio paese di origine è significativa dei nuovi orizzonti esperienziali che la società contemporanea offre agli individui anche al di fuori degli schemi migratori convenzionalmente correlati a necessità politiche e economiche, d'altro canto le sconcertanti decostruzioni di cui la donna è vittima suggeriscono come l'incontro con culture altre possa condurre il soggetto migrante all'annichilimento della propria identità sotto il peso di una costante pressione ad assimilarsi nel nuovo tessuto socio-culturale.

Si aggiunga che nella sua condizione di donna e di straniera proveniente dall'Asia, la protagonista di Il *bagno* si scontra con il secolare retaggio di stereotipi

legati all'immagine della donna orientale, percepita come figura remissiva e imperscrutabile. Xander, il suo amante, proietta sul corpo della donna le proprie fantasie e la propria concezione di bellezza orientale, arrivando a ridisegnare il viso della giovane donna con un trucco posticcio nel tentativo di "domesticarne" la fisionomia alla trita ma rassicurante immagine della donna-geisha.

> *Cominciò a stendermi sul viso una crema bianca così densa che mi otturò tutti i pori e non fece più respirare la pelle. Con un pennello sottile mi ricalcò gli orli delle palpebre; lo fece con la stessa cura con cui un archeologo rimuove la terra da un coccio di argilla riportato alla luce da uno scavo. Poi mi truccò la bocca di un rosso che non si distingueva per nulla dal colore delle mie labbra.*
> *"Le tingerò i capelli di nero." (...) Dopo che mi ebbe tinto i capelli, mi fece una X sulla guancia. "da ragazzo contrassegnavo con una X tutte le cose che per me erano importanti. Così diventavano mie."*
> *Poi baciò quel segno, mi posizionò davanti ad una parete e schiacciò il dispositivo di scatto con la stessa noncuranza con la quale avrebbe premuto il grilletto di un fucile. La lettera X penetrò nella mia carne. Pose fine al gioco della luce e l'immagine di una giapponese fu incisa sulla carta.*[1]

Durante un breve viaggio della protagonista in Giappone, persino sua madre stenta a riconoscerla, lamentandosi di come il volto della giovane sembri straniero «come i giapponesi che si vedono nei film americani».[2]
A questo processo di conquista del corpo femminile da parte di un uomo e di una cultura altra, tuttavia, la donna non oppone resistenza e cerca di conformarsi alle aspettative del partner sottoponendosi quotidianamente a un'estenuante applicazione di *make up* per riprodurre l'immagine catturata dalla fotografia. Allo stesso modo la donna cede alla richiesta di Xander di abbandonare la propria lingua madre per imparare il tedesco, e accetta passivamente di comunicare con lui attraverso l'utilizzo di una coppia di marionette raffiguranti un biondo violinista e una giapponese dal kimono di seta, due fantocci che avallano ancora una volta facili stereotipi orientalisti.
Anche sul fronte professionale la narratrice esercita un forte autocontrollo sulle proprie emozioni, continuando a svolgere il lavoro di interprete verso il quale prova disgusto. Nauseata dal tedio delle conversazioni d'affari che deve tradurre e dalla reificazione di cui si sente oggetto, la protagonista sviscera il proprio disagio ricorrendo a paragoni dissacranti, come quando confessa di sentirsi come una prostituta in balìa di due lingue o un insolito trita-rifiuti che mastica, ingoia e risputa frasi utilizzando di volta in volta parole differenti. La strategia messa in atto dalla donna per alleviare la pena psicologica che l'interpretariato le comporta tuttavia risulta tanto inefficace quanto paradossale, dal momento che

1 Y. Tawada, *Il Bagno* (trad. Lucia Perrone Capano), Salerno, Ripostes, 2003, p. 33.
2 Ivi, p.71.

essa implica l'intervento di una sogliola come improbabile *deux ex machina*.

> *Non c'è piatto europeo che mi piaccia di più. Il fatto che insista per avere una sogliola non dipende solo dal suo sapore, ma dalla "lingua" della sogliola. Quando la mangio ho come la sensazione che, nel momento in cui mi mancano le parole, un'altra lingua parli per me.*[3]

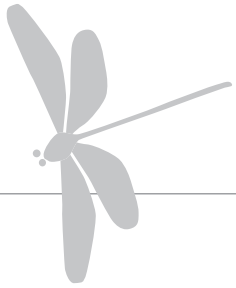
Se nella traduzione italiana il gioco di parole relativo al termine sogliola perde gran parte della sua potenza evocativa, nella versione giapponese e in quella tedesca il lettore non fatica a rintracciare la scomposizione lessicale e la conseguente associazione di idee che Tawada opera a partire dal termine "sogliola" (*Shitabirame* in giapponese e *Seezunge* in tedesco) che contiene al suo interno la parola "lingua" (*shita* e *zunge*), intesa come organo della fonazione. Un ulteriore salto concettuale tra la parola lingua nella sua accezione di organo fisico e l'idea di linguaggio, è suggerito dall'immagine della protagonista che spera di agevolare il difficile passaggio da una lingua all'altra – dal giapponese al tedesco – attraverso il contatto della propria lingua con quella della sogliola.
La collisione semantica che si crea inaspettatamente tra i due significati della parola "lingua" assurge a vero e proprio *leitmotiv* della narrazione e riecheggia pagina dopo pagina nell'evoluzione della trama, in un gioco di surreali cambi di scena e di identità. La mancata consumazione del pasto a base di sogliola nel giorno in cui la donna ha preso coscienza della metamorfosi in atto nel suo corpo, porta la protagonista a un collasso fisico e psicologico. L'incontro con una misteriosa donna che la soccorre conducendola in un appartamento isolato lascia intravvedere una svolta liberatrice per la protagonista, finalmente sottratta allo sterile lavoro di interpretariato, ma l'iniziale senso di sollievo si trasforma presto in profonda angoscia quando la donna si rende conto che la spettrale figura le ha sottratto, letteralmente e figurativamente, la lingua.
In un susseguirsi di scene fantastiche, i contorni della realtà si stemperano progressivamente in perturbanti visioni dove l'identità della protagonista è costantemente rimodellata e decostruita, e la sua fisicità è resa sempre più malleabile e rarefatta dalle continue metamorfosi e "riscritture" operate da Xander sul corpo e dalla donna-fantasma sulla sua lingua. La possessione da parte del misterioso fantasma femminile (il cui nome è Sarcophagus, ovvero "divoratrice di carne", dal greco *sarx* "carne", e *phagein* "cibarsi") sancisce l'annullamento definitivo della fragile identità della giapponese trasformata ormai in una *tabula rasa* su cui la donna può inscrivere la propria voce. I tentativi di Xander di liberare la narratrice dalla presenza della donna-fantasma risultano vani e l'eroina perde progressivamente la capacità di comunicare: privata della propria lingua e trasformata in una bara trasparente, la donna non è più in grado di lavorare come interprete perché afona, non può più scrivere perché ha dimenticato l'alfabeto,

3 Ivi, p. 36.

non può più parlare il tedesco e non può nemmeno posare per le foto di Xander perché è ormai una superficie trasparente.
L'amara conclusione dell'opera sembra dunque testimoniare l'impossibilità del soggetto femminile di emanciparsi da schemi precostituiti e di ritrovare il proprio io in una realtà e in una lingua straniera. Eppure, il delirante incontro con la donna fantasma e l'annullamento linguistico e corporeo che ne consegue aprono la strada a un processo di profonda esplorazione ontologica, che fonda la sua ragion d'essere proprio nella destrutturazione del soggetto e della sua lingua. Come osserva Lucia Perrone Capano, la scrittura per Tawada è un processo di bio-grafia, di esplorazione delle svariate modalità attraverso cui il linguaggio e lo spazio forgiano la percezione del corpo femminile.

> *Se la lingua è uno dei luoghi dove si formano gli stereotipi della rappresentazione femminile, a loro volta poi interiorizzati e riprodotti dalla donna stessa, Tawada ci mostra, in un intrico di metafora e paradosso, la rete di relazioni in cui i termini donna e alterità si attraggono e si respingono a vicenda, in quanto la 'costruzione' di un'identità femminile, intesa come flusso in cui si innestano connessioni, potenzialità, alternative, finisce per incorporare l'alterità stessa.*[4]

L'irreversibile processo di trasformazione fisica cui la protagonista va incontro suggerisce così una silente complicità delle donne nel perpetuare il fardello di *cliché* e falsi miti che informano la percezione del femminile (in occidente come in oriente). Tuttavia nella loro visionaria assurdità le immagini apparentemente frammentarie e sconnesse del corpo in continuo mutamento, fluido come lo scorrere dell'acqua, riflettono la natura fondamentalmente transitoria dell'esistenza, catturando i mutamenti che si generano nell'interazione tra soggetto migrante e spazi linguistico-culturali differenti.
Il corpo in metamorfosi diventa dunque il fragile punto di contatto – fisico e metafisico – con una realtà evanescente e quindi passibile di continui rimodellamenti. Attraverso metafore terrificanti e scenari onirici Tawada ricrea così la condizione di smarrimento emotivo ma anche di fecondo caos creativo che l'incontro e il confronto con l'alterità possono offrire al soggetto migrante, suggerendo che l'esperienza della marginalizzazione – fisica e mentale – ci offre una preziosa occasione di assemblare in forme nuove la realtà a noi comunemente nota, conducendoci a volte verso inattese epifanie.



4 Ivi, p. 12.

BIBLIOGRAFIA

F. Arzeni "Metamorfosi della cultura e metamorfosi del linguaggio: Yoko Tawada" in M. Ponzi e A. Venturelli (a cura di), *Aspetti dell'identità tedesca. Studi in onore di Paolo Chiarini*, vol.II/2, Roma, Bulzoni Editore, 2003, pp. 621-631.

E. Costa, "Polisemie del corpo. Metamorfosi e identità in *Rōsoku uo* di Ōba Minako e *Das Bad* di Tawada Yōko" in *Atti del XXXIII Convegno di Studi sul Giappone*, Milano, Turati, 2010, pp. 153-165.

B. De Bary, "Deixis, Dislocation, and Suspense in Translation: Tawada Yoko's 'Bath'" in R. Calichman e J. Namjun Kim (a cura di), *The Politics of Culture: Around the Work of Naoki Sakai*. London, Routledge, 2010, pp. 40-51.

K. van Dijk, "Arriving in Eurasia: Yoko Tawada Re-Writing Europe" in N. Bemong, M. Truwant e P. Vermeulen (a cura di), *Re-thinking Europe: Literature and (Trans)National Identity*, Amsterdam, Rodopi, 2008, pp. 163-175.

C. Ivanovic (a cura di), *Yoko Tawada. Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada*, Tübingen, Stauffenburg, 2010.

M. Matsunaga, "Kotoba no jikkenshitsu: Tawada Yōko no tasaina sōsaku katsudō", *Doitsu Bungaku*, 1999 (103), pp. 185-187.

L. Perrone Capano, "Vedere la lingua. Lo sguardo estraneo di Yoko Tawada", in G. Maiello e R. Stajano (a cura di), *Collage*, Salerno, Oedipus, 2002, pp. 583-598.

L. Perrone Capano, "ZwischenWelten: tra le lingue e le culture. Intervista a Yoko Tawada", in M. Bottalico e M.T. Chialant (a cura di), *Studi di letteratura*, Napoli, ESI, 2003, 269-278.

G. Sgambati, "Riscriversi. Dal giapponese al tedesco, Tawada Yōko" in C. Miglio (a cura di), *Il demone a vela: traduzione e riscrittura tra didattica e ricerca*, Napoli, Il Torcoliere, 2006, pp. 169-180.

D. Slaymaker, *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*, Lanham, Lexington, 2007.

R. Tachibana, "Nomadic Writers of Japan: Tawada Yōko and Mizumura Minae", *PAJLS*, 2001 (2), pp. 400-419.

R. Tachibana, "Beyond East and West: Tawada Yōko and Hideo Levy", *PAJLS*, 2002 (3), pp. 23-37.

N. Takanezawa, *Tawada Yōko: Yoko Tawada – Gendai josei sakka tokuhon*, Tōkyō, Kanae shobō, 2006.

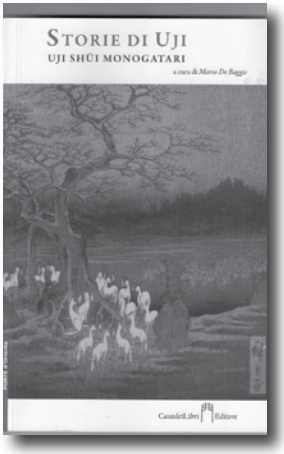
T. Wada,"Tawada Yōko ron: tokeru chizu, matou kotoba", *Bungakukai*, 1997 (51), pp. 212-223.

Y. Tawada, *Das Bad/Urokomochi*, Tübingen, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010.

Y. Tawada, *Il Bagno* (trad. Lucia Perrone Capano), Salerno, Ripostes, 2003.

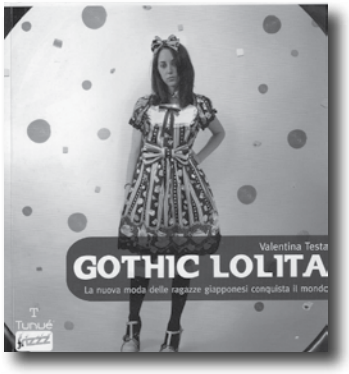
Biblioteca Giapponese

di Anna Lisa Somma



Le Storie di Uji, un piccolo tesoro del passato

La letteratura giapponese classica non di rado ci presenta un caleidoscopio di figure ed episodi difficilmente dimenticabili; in questo panorama si inserisce alla perfezione lo *Uji shūi monogatari*, risalente alla prima metà del XIII sec. (periodo Kamakura) e apparso da poco in Italia con il nome di *Storie di Uji* (Casadeilibri) a cura di Marco De Baggis. Il volume ci offre un patrimonio folklorico che spesso attinge motivi, protagonisti e cadenze dal *setsuwa*, un genere narrativo breve che vira all'aneddotico, in chiave secolare o buddhista. Pagina dopo pagina, nell'opera scopriamo un mondo oramai scomparso, una volta così vivo nella fantasia e nella cultura popolare: ciò nonostante ancora oggi esso appare in grado di strapparci un sorriso per i suoi aspetti più bizzarri e, soprattutto, sa meravigliarci per la vividezza e l'intensa capacità comunicativa che il tempo non è riuscito a scalfire.



Gothic Lolita: così rétro, così contemporanee

Strette in un abito dall'aria vittoriana, col viso talora incorniciato da una cuffietta di pizzo, le *gothic lolita* sembrano per lo più agli occidentali degli esseri bizzarri dalla grazia *démodée*. Eppure, queste ragazze rococò sono riuscite a creare un fenomeno di costume che va ben oltre un mero trend d'abbigliamento, con ricadute nell'ambito della musica, della letteratura, del cinema e dell'arte, come ben illustra Valentina Testa, che nel suo *Gothic Lolita* (Tunué) fa fruttare le sue ricerche e la sua esperienza diretta in materia, realizzando un'opera forse unica nel suo genere in Italia. L'autrice non si limita a dar conto delle manifestazioni più appariscenti della tendenza, ma ne evidenzia le ragioni storico-sociologiche e le connessioni con movimenti contemporanei, mettendo così a punto un quadro variegato, reso ulteriormente vivace dalla scrittura immediata e dal ricco apparato fotografico.

Lezioni di stile

Malgrado l'interesse crescente per il genere dello *haiku* soprattutto da parte di aspiranti poeti nostrani, le raccolte di autori nipponici restano purtroppo ancora in numero limitato e non sempre si distinguono per la buona fattura. Qualcosa però sta cambiando, per fortuna; in questo quadro rientrano anche le attività della casa editrice milanese La Vita Felice, che da diversi anni s'impegna per proporre al pubblico apprezzabili edizioni di *haiku*, tradotte dagli originali (dato, quest'ultimo, non scontato e da non sottovalutare). Nel progetto or ora citato figurano anche i nuovi volumetti *Centoundici haiku* di Matsuo Bashō e *Sessantasei haiku* di Yosa Buson, selezionati e curati da Peter Otiv Norton, affiancato da Elena Pozzi per la revisione poetica. La scelta delle liriche vuole cogliere gli elementi peculiari dei temi e della sensibilità dei due maestri, senza sacrificare nulla della bellezza originaria e sfaccettata dei testi; essi, difatti, sono presentati tanto in trascrizione, quanto in forma ideogrammatica, per un pieno godimento dell'occhio e dell'orecchio.

Nihon Eiga: passato prossimo, presente e futuro del cinema nipponico

Di cinema giapponese in Italia non se ne vede molto e, malauguratamente, se ne parla ancora meno; una felice eccezione è costituita da *Nihon Eiga. Storia del Cinema Giapponese dal 1970 al 2010* (csf edizioni), a cura di Enrico Azzano, Raffaele Meale e Riccardo Rosati. Gli autori illustrano in modo accurato e mai pedante la complessità dell'attuale panorama nipponico in tutte le sue forme, evidenziandone tratti salienti e valori distintivi a livello tecnico, stilistico e culturale. Nel saggio trovano ampio spazio i registi più significativi, senza preclusione di sesso o vocazione; un'apposita sezione è inoltre dedicata a una rassegna di film che sintetizzano le principali tappe evolutive dei generi e delle tendenze degli ultimi quarant'anni. L'analisi approfondita e ben documentata dell'humus storico, sociale e culturale del Giappone fornisce le chiavi d'accesso e interpretazione per una produzione che, non di rado, sfrutta tecniche e modelli poco noti allo spettatore italiano; si pensi, per esempio, all'articolato rapporto (anch'esso indagato nel libro) fra la cinematografia estremo orientale e il *game design*, capace di dar vita a ibridi affascinanti.

Biblioteca giapponese (www.bibliotecagiapponese.it) è uno spazio virtuale curato da Anna Lisa Somma, nato oramai tre anni fa, che si propone di stimolare interesse nei confronti della letteratura nipponica e del panorama editoriale gravitante attorno alla cultura giapponese. Il sito ospita recensioni, notizie riguardo gli autori e le loro ultime uscite, curiosità e segnalazioni di eventi, grazie anche alla collaborazione con scrittori, librerie e case editrici.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2011
dalla Tipografia Iacobelli S.r.l. - Via Catania, 8 - 00040 Pavona (Roma)

VIAGGI IN GIAPPONE
H.I.S. EUROPE ITALY S.R.L.
ROMA / FIRENZE / MILANO

もっと世界を楽しもう。

HIS, IL TRAVEL NETWORK GIAPPONESE CON
267 AGENZIE DI VIAGGIO IN GIAPPONE
E 118 IN 93 CITTÀ NEL MONDO

PER INFORMAZIONI VISITA IL SITO:
www.giappone.hisitaly.com

H.I.S.
Love, Peace, TRAVEL

doozo
どうぞ
art books & sushi

Via Palermo, 51/53 - 00184 Roma
Tel.06 4815655 - Fax 06 48989411
info@doozo.it - www.doozo.it